SPÄTANTIKE – FRÜHES CHRISTENTUM – BYZANZ

KUNST IM ERSTEN JAHRTAUSEND

Reihe B: Studien und Perspektiven

Band 42

REICHERT VERLAG WIESBADEN 2016

Saints cavaliers

Culte et images en Géorgie aux IVe–XIe siècles

Nina Iamanidzé

REICHERT VERLAG WIESBADEN 2016

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung
der Alexander von Humboldt Stiftung



Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über http://dnb.dnb.de abrufbar.

ISBN: 978-3-95490-114-2

Printed in Germany

À la mémoire de mon père

SPÄTANTIKE – FRÜHES CHRISTENTUM – BYZANZ

KUNST IM ERSTEN JAHRTAUSEND

Herausgegeben von
Beat Brenk, Johannes G. Deckers, Arne Effenberger,
Carola Jäggi, Vasiliki Tsamakda und Norbert Zimmermann

Reihe B: Studien und Perspektiven

Band 42

REICHERT VERLAG WIESBADEN 2016

Saints cavaliers

Culte et images en Géorgie
aux IVe–XIe siècles

Nina Iamanidzé

REICHERT VERLAG WIESBADEN 2016

Table des matières

Remerciements 9
Système de translittération adopté 11

Introduction 13

PREMIÈRE PARTIE
IVe–VIIe siècles

1. Du paganisme au christianisme : aux limites de deux époques 19
La vénération de saints cavaliers : témoignages géorgiens les plus anciens . . 21
Témoignages historiques et ethnographiques 21
Témoignages archéologiques 25
2. Saint cavalier vainqueur de dragon 29
Contexte archéologique 30
Stèles : typologie, fonction, symbolisme 30
Monuments 40
Petite stèle de Brdadzori (1) 40
Grande stèle de Brdadzori 40
La stèle de Xožorni 43
La stèle de C'op'i 46
Quelques observations chronologiques 47
Problème d'identification d'un atelier 48
Aspect historique 50
Les inscriptions 51
Aspect artistique 55
3. Iconographie et culte 59

DEUXIÈME PARTIE
IXe–XIe siècles

1. Culte chrétien et tradition textuelle en Géorgie 75
Traductions géorgiennes des *Vitae* 75
Saint Georges 75
Saint Théodore 78
2. Guerriers à cheval affrontés 79
Images géorgiennes : les saints cavaliers en contexte 82
Martvili 82

C'ebelda 90
Joisubani. 94
Valé 111
Axašeni. 121
Nikorc'minda 130
3. Saints cavaliers Georges et Théodore : images médiévales 141
Saint Georges et Dioclétien 141
Quelques conclusions 144

Épilogue. 149

Abréviations bibliographiques 151
Bibliographie 153

Annexe. 169

Liste des illustrations 173

ENGLISH SUMMARY
The riding saints. Cult and images in Georgia from the 4th to the 11th century . . 175

Planches en couleurs

Remerciements

Ce livre n'aurait pu être réalisé sans l'aide précieuse de personnes auxquelles j'exprime ici ma sincère gratitude.

Je remercie d'abord Catherine Jolivet-Lévy pour ses conseils qui m'ont permis de poursuivre mon travail dans un esprit scientifique rigoureux. Ses vastes connaissances m'ont considérablement aidée et j'ai beaucoup appris à ses côtés.

Merci à Bernard Flusin, pour ses commentaires subtils et la générosité avec laquelle il a partagé avec moi ses idées sur la *Passion* de saint Georges ; à Jean-Pierre Caillet, Jean-Pierre Sodini et Valentino Pace qui ont enrichi mes réflexions par leurs commentaires.

Ma reconnaissance va ensuite à Neslihan Asutay-Effenberger et Arne Effenberger, pour leur collaboration et leur soutien dans la réalisation de ce projet.

Je tiens à exprimer ma gratitude à Catherine Piganiol pour sa compréhension et toute l'aide, humaine et professionnelle, qui a permis la rédaction de ce manuscrit dans les meilleures conditions.

D'autres personnes ont très aimablement contribué à l'enrichissement de la partie principale de ce livre. Je pense tout d'abord à Brigitte Pitarakis et à l'aide qu'elle m'a apportée durant la phase de « réflexion » ; aussi à Tolga Uyar et Bernard Outtier dont les remarques m'ont été fort profitables.

J'adresse mes sincères remerciements à mes collègues géorgiens Dimitri T'umanišvili, Giorgi Gagošidzé et T'amar Xundadzé, pour m'avoir facilité les conditions de travail sur le terrain et dans les fonds des musées.

Un merci tout particulier à Sonia Colpart et Konstantinos Vetochnikov pour leurs encouragements répétés au cours de la rédaction du manuscrit et leur amitié.

Je me dois aussi de remercier la Fondation Alexander von Humboldt dont les subventions ont permis la rédaction finale du manuscrit et sa publication.

Je voudrais, enfin, exprimer ma gratitude au comité de rédaction de Reichert Verlag, ainsi qu'à Miriam Würfel qui a assuré la mise en œuvre concrète de ce volume.

À travers de ce livre je rends hommage à mon père qui restera dans ma mémoire et mes souvenirs un héros.

Système de translittération adopté

Géorgien

Ⴀ	ⴀ	ა	a
Ⴁ	ⴁ	ბ	b
Ⴂ	ⴂ	გ	g
Ⴃ	ⴃ	დ	d
Ⴄ	ⴄ	ე	e
Ⴅ	ⴅ	ვ	v
Ⴆ	ⴆ	ზ	z
Ⴇ	ⴇ	თ	t'
Ⴈ	ⴈ	ი	i
Ⴉ	ⴉ	კ	k
Ⴊ	ⴊ	ლ	l
Ⴋ	ⴋ	მ	m
Ⴌ	ⴌ	ნ	n
Ⴢ	ⴢ	ჲ	y
Ⴍ	ⴍ	ო	o
Ⴎ	ⴎ	პ	p
Ⴏ	ⴏ	ჟ	ž
Ⴐ	ⴐ	რ	r
Ⴑ	ⴑ	ს	s
Ⴒ	ⴒ	ტ	t
Ⴓ	ⴓ	უ	u
Ⴔ	ⴔ	ფ	p'
Ⴕ	ⴕ	ქ	k'
Ⴖ	ⴖ	ღ	g'
Ⴗ	ⴗ	ყ	q'
Ⴘ	ⴘ	შ	š
Ⴙ	ⴙ	ჩ	č
Ⴚ	ⴚ	ც	c
Ⴛ	ⴛ	ძ	dz
Ⴜ	ⴜ	წ	c'
Ⴝ	ⴝ	ჭ	č'
Ⴞ	ⴞ	ხ	x
Ⴤ	ⴤ	ჴ	q
Ⴟ	ⴟ	ჯ	j
Ⴠ	ⴠ	ჰ	h

Russe

А а	A a
Б б	B b
В в	V v
Г г	G g
Д д	D d
Е е	E e
Ё ё	Ë ë
Ж ж	Ž ž
З з	Z z
И и	I i
Й й	J j
К к	K k
Л л	L l
М м	M m
Н н	N n
О о	O o
П п	P p
Р р	R r
С с	S s
Т т	T t
У у	U u
Ф ф	F f
Х х	H h
Ц ц	C c
Ч ч	Č č
Ш ш	Š š
Щ щ	Ŝ ŝ
ъ	"
ь	'
ы	y
Э э	Ê ê
Ю ю	Û û
Я я	Â â

Introduction

Située dans la partie occidentale de la région transcaucasienne, entre la mer Noire et la mer Caspienne, la Géorgie ancienne occupe une position géographique et stratégique importante, au carrefour de l'Asie et de l'Europe. Composante majeure de l'Orient chrétien, elle a activement participé au processus de développement de l'art byzantin et oriental, laissant comme héritage un grand nombre de monuments inédits. Le corpus géorgien des images en usage au cours des VIe–XIe siècles rassemble un vaste groupe de monuments et d'objets cultuels, remarquables par leur décor et leur précocité. Ce matériel archéologique constitue un témoignage important qui peut contribuer à la connaissance de la formation du culte des saints cavaliers et du développement de leur iconographie. Cependant, malgré son indéniable intérêt, cette documentation demeure mal connue.

Le culte de saints cavaliers, aussi bien à la haute époque qu'au Moyen Âge, a connu une diffusion spectaculaire, et bien que des études importantes lui aient été consacrées, les problèmes restent encore nombreux. Le dossier hagiographique et iconographique, extrêmement riche dans tout le monde chrétien d'Orient, a fait l'objet de plusieurs publications parmi lesquelles se distinguent les contributions de Christopher Walter[1]. Pour ne citer que quelques recherches les plus importantes, signalons ici les travaux de Catherine Jolivet-Lévy sur l'iconographie de saints cavaliers en Cappadoce ; notamment son article sur le culte et l'image de saint Théodore terrassant le dragon qui enrichit nos connaissances de quelques nouvelles découvertes en Cappadoce et prouve l'ancienneté de ce schéma iconographique et son antériorité par rapport aux témoignages textuels[2]. L'intérêt des scientifiques occidentaux pour ces représentations s'est manifesté dans d'autres publications, où quelques exemples géorgiens ont été évoqués à titre comparatif. Citons ici en premier lieu l'article de Nicole Thierry « Aux limites du sacré et du magique : un programme d'entrée d'une église en Cappadoce », qui examine la signification du groupe des deux cavaliers, Georges et Théodore, en Cappadoce considérant également quelques images géorgiennes[3].

Aucune étude spéciale n'a été consacrée à ce thème en Géorgie, bien que les questions liées au développement de l'image du saint cavalier aient été abordées dans des traveaux géorgiens. Les contributions de trois auteurs sont à noter : celle de Giorgi Čubinašvili qui a réuni dans un corpus les icônes ciselées géorgiennes, sur lesquelles les images des saints cavaliers sont nombreuses aux Xe–XIe siècles. L'auteur a proposé une analyse stylistique de ces images, il a notamment établi l'évolution du pas des chevaux des saints, comme critère pour préciser la date[4]. Les recherches d'Ekaterina Privalova

1 Walter, *The Warrior Saints,* ainsi que les articles suivants : « Saint Théodore » ; « The intaglio »; « The Thracian Horseman » ; « The Origins of the Cult of Saint George »; « Théodore, archetype of the warrior saint ».

2 Jolivet-Lévy, « Saint Théodore et le dragon », p. 357–370.

3 Thierry, « Aux limites du sacré », p. 233–247.

4 Čubinašvili, *Gruzinskoe čekannoe,* vol. 1, p. 336–344.

ont porté surtout sur le culte et l'iconographie de saint Georges dans le contexte de ses études sur les peintures murales de l'église de P'avnisi (XIIe s.)[5]. Enfin Giorgi Gagošidzé dans l'un de ses articles et un ouvrage sur l'architecture de l'église à coupole du Xe siècle du village de Xožorni, a examiné de nombreux fragments de stèles paléochrétiennes trouvés et réutilisés dans les murs de cette église, notamment celle offrant une image de saint cavalier[6].

Cette lacune, due en partie à l'accessibilité difficile des monuments géorgiens, mais aussi la qualité des images conservées en Géorgie nous ont encouragée dans le choix de ce thème, d'autant que les synthèses sur l'art de la Géorgie ancienne manquent en général d'un cadre interprétatif. Le but principal de cette enquête a été d'interpréter l'image des saints cavaliers dans une perspective large, en regardant la Géorgie comme l'une des composantes des mondes de l'Antiquité tardive et médiévale, à côté des régions orientales, sassanide et byzantine. Le choix de la sculpture s'est imposé naturellement car elle apparaît comme l'activité artistique la plus caractéristique de cette époque, surtout aux IVe – début XIe siècles, quand les concepteurs géorgiens recouraient rarement aux autres moyens d'expression[7]. La méthode consiste à réunir les images sculptées géorgiennes et à les présenter chronologiquement, pour pouvoir suivre leur transformation. Nous allons nous concentrer sur les problèmes majeurs suivants : l'origine et le développement du culte et de l'image de saints cavaliers en Géorgie d'une part, et les particularités iconographiques locales et les raisons de leur apparition dans des contextes différents, d'autre part. Une attention particulière sera accordée à la tradition textuelle de la vie de saints cavaliers et à son lien avec leur représentation, ce qui exigera l'examen de la documentation hagiographique conservée en vieux géorgien, riche d'enseignements non seulement pour le cas géorgien, mais aussi dans un cadre plus large. L'attention sera ensuite portée sur le choix des monuments et des objets où sont représentés les guerriers à cheval – choix qui semble d'emblée lié à leur valeur fonctionnelle. Pour comprendre l'origine de ces représentations, il faut prendre en compte les circonstances de la christianisation du pays, les liens culturels, politiques et religieux avec les pays voisins et les coutumes locales. La restitution du cheminement de la production et de la perception des images dans un contexte historique particulier nous amènera à proposer de nouvelles interprétations du développement et de l'emploi des images dans cette région. On se posera la question de savoir s'il est possible d'expliquer la popularité précoce des saints cavaliers en Géorgie par l'assimilation de symboles locaux et étrangers mais aussi par la continuité du culte.

Le matériel archéologique le plus ancien pose de nombreux problèmes d'interprétation ; l'une des principales difficultés, particulièrement épineuse, concerne l'identifica-

5 Privalova, *P'avnisi*, p. 62–88.

6 Gagošidzé, « Xožornis k'vasvetebi », p. 60–71 et *Xožornis eklesia*. Notons aussi que N. Aladašvlili a évoqué les images médiévales de saints cavaliers dans son étude générale *Monumental'naâ skul'ptura*, sur le développement de la sculpture monumentale, en se limitant toutefois à de brèves descriptions.

7 La peinture géorgienne se développe après le XIe siècle ; ce développement débute dans les églises de Tao-Klarjet'i, où l'intérieur est entièrement couvert de peinture, sauf dans l'église Ot'xt'a, qui garde l'ancien système où seule l'abside est décorée. Elle se charge entièrement du sens liturgique et didactique accordé à l'image. Les images sculptées figuratives disparaissent à peu près à la même époque, Iamanidzé, *Installations*, p. 247. Pour le développement de la peinture géorgienne, voir les études générales : Virsaladzé, « Osnovnye etapy razvitiâ », p. 14–15 ; Thierry, « La peinture médiévale géorgienne », p. 410–421.

tion de personnages, qui n'est pas toujours évidente. Par ailleurs, le contexte archéologique dans lequel ils apparaissent semble être local : ils s'agit des stèles, dont la fonction ainsi que l'usage des images qu'elles présentent, n'ont pas été clairement définis. Nous allons essayer d'apporter quelques précisions sur ces monuments et sur la nature des images représentées. Un autre problème concerne la datation et, dans quelques cas, l'origine de certains répresentations, parfois controversées. Une autre difficulté réside dans l'identification des ateliers dans lesquels elles ont été créées.

Quant aux exemples plus tardives (Xe – début XIe siècle), ils présentent un fort degré de complexité lié au contexte iconographique dans lequel ils apparaissent. On s'intéressera à la façon dont l'image de saints cavaliers a été employée dans le contexte cultuel. Leur interprétation soulève un certain nombre de questions importantes : nous allons essayer de comprendre quelles sont les raisons qui ont amené les artistes géorgiens à créer le schéma local, nous enquêterons sur l'emplacement des cavaliers dans des programmes, sur le contexte théologique, la fonction et la nature des images. L'apparition des commanditaires à côté des saints cavaliers ainsi que la présence des invocations permettront de s'interroger sur la place des donateurs et les raisons du choix de leur image dans ce contexte. Enfin, la fréquence et la variabilité de ces images aideront à en apprendre d'avantage sur le développement de leur culte en Géorgie.

Une telle étude inévitablement implique la prise en compte d'un large éventail d'influences culturelles qui aideront, entre autres, à révéler la contribution géorgienne au développement de l'image des saints cavaliers, de l'Antiquité tardive et du début du Moyen Âge. Un travail fondé sur les comparaisons de témoins archéologiques provenant de différentes aires culturelles aiderait à dépasser l'approche souvent compartimentée propre à l'histoire de l'art de Géorgie et permettra ainsi d'intégrer ce matériel rare dans une étude plus large de l'art chrétien.

PREMIÈRE PARTIE
IVe–VIIe SIÈCLES

1. Du paganisme au christianisme : aux limites de deux epoques

L'art géorgien du Haut Moyen Âge est un phénomène artistique dont l'importance va au-delà des limites géographiques du pays. Les études sur cette époque sont peu nombreuses et ont principalement pour but de souligner les particularités artistiques locales ; certains chercheurs géorgiens ont essayé néanmoins de démontrer le lien étroit entre les processus de l'évolution de la sculpture géorgienne et les tendances artistiques générales du monde médiéval[8].

La sculpture paléochrétienne géorgienne, qui est l'expression la plus caractéristique des traditions artistiques de son époque, bien qu'elle se développe à partir de traditions locales, est fondée sur un substrat complexe, constitué d'une part par l'héritage hellénistique du pays et d'autre part par les croyances locales païennes. Elle permet ainsi de révéler comment les éléments et les symboles anciens, les motifs et thèmes venus d'autres régions, ont été perçus, assimilés et mélangés avec les traditions locales. Le témoignage géorgien peut aussi contribuer à comprendre certaines traditions artistiques des pays voisins, avec lesquelles la Géorgie entretenait des relations.

L'art géorgien paléochrétien, qui fait partie du monde de l'Orient chrétien, interprète librement l'héritage classique et hellénistique, sur la base des traditions populaires, qui à leur tour modifient les sujets, images et formes venues de l'extérieur. À cette époque de changements généraux, religieux et sociaux, se pose la question de la succession et de la transmission des cultures. La transition du paganisme au christianisme, l'assimilation et la transformation de phénomènes religieux ont été interprétées en Géorgie de manière originale[9]. Les exemples sculptés conservés constituent un témoignage archéologique majeur qui permet de reconstituer la vie spirituelle, artistique et historique de cette époque. Pour comprendre l'origine des sujets et le choix de la thématique complexe des reliefs créés aux premiers siècles du christianisme (IVe–VIIe s.), il faut prendre en compte les circonstances de la christianisation du pays, les liens culturels, politiques et religieux avec les pays voisins et les coutumes locales[10].

Si la question de la typologie des monuments architecturaux du culte préchrétien en Géorgie reste ouverte – aucun exemple architectural n'étant parvenu jusqu'à nous – les sources écrites attestent l'existence d'exemples sculptés de dimensions monumentales, confirmant de ce fait la longue tradition locale de l'emploi de la sculpture[11]. Selon les descriptions proposées par les textes, il s'agissait de monuments polychromes, faits de différents métaux précieux. Les *chroniques* de *Mok'cevay k'art'lisay* (la conversion

8 Voir les études générales : Čubinašvili, *Handisi* ; Javaxišvili, *Adrep'eodaluri* ; Mačabeli, *K'vajvarebi* ; Mačabeli, « Adrek'ristianuli k'art'uli plastikis » ; Aladašvili, *Monumanlat'naâ skul'ptura* ; Aladašvili « Nekotorye voprocy », p. 64–90.

9 Pour ces problèmes voir Čubinašvili, « Iakov Smirnov », p. 178–198 ; Čubinašvili, *K'art'ui xelovnebis istoria,* vol. I, p. 12 ; Mačabeli, « Adrek'ristianui k'art'uli plastikis », p. 153–155.

10 Kekelidzé, *Dzveli k'art'uli*, vol. 1, p. 88.

11 La liste de Šatberdi de la vie de sainte Nino nous a préservé la description détaillée des idoles païennes installées sur une colline de Mcxet'a, capitale d'Ibérie, détruites juste après la christianisation du pays.

de K'art'li) de Leonti Mroveli nous apprennent également qu'après avoir christianisé K'art'li, sainte Nino a ordonné de détruire les idoles païennes, qui ont été remplacées par des monuments chrétiens[12]. Si des exemples de la sculpture monumentale sont uniquement connus par des sources historiques, les petits objets sculptés sont conservés en quantité suffisante pour témoigner qu'à la naissance de l'art chrétien le contexte et l'environnement artistique étaient bien préparés. Cela explique la grande qualité artistique de la sculpture locale aux premiers siècles après J. C.

L'art géorgien a connu un long cheminement avant l'apparition des influences hellénistiques. Les chercheurs ont conclu que même pendant l'antiquité tardive et malgré l'hellénisation et les fortes influences gréco-romaines, il a su préserver certaines libertés d'expression étroitement liées aux anciennes traditions locales[13]. Le pays, impliqué de manière très active dans la vie culturelle du monde méditerranéen, n'échappe cependant pas aux influences orientales. En conséquence, des éléments hellénistiques et iraniens sont présents dans sa vie politique, religieuse et culturelle. Lorsque, à la fin de l'antiquité, et surtout aux IIIe–IVe siècles, l'Empire romain, qui inspirait le développement artistique des pays inclus dans sa sphère d'influence, s'affaiblit, les provinces orientales, dont la Géorgie faisait partie, se tournèrent vers leurs coutumes locales et s'éloignèrent des traditions hellénistiques. L'affaiblissement du pouvoir de Rome a conduit également au renforcement des éléments visuels orientaux[14]. L'art géorgien de cette époque se caractérise donc par un mélange de tendances diverses, orientales, hellénistiques et locales.

La christianisation de la Géorgie au début du IVe siècle a été l'étape la plus importante qui a déterminé l'évolution de la vie spirituelle et culturelle du pays par la suite. La forte influence des centres spirituels de l'Orient chrétien (Syrie et Palestine) est révélée par l'adoption de la pratique du service divin de Jérusalem, le « canon » liturgique, qui se répandit en Géorgie dès la christianisation et qui a existé jusqu'au Xe siècle[15]. Située au carrefour des mondes chrétien et islamique, la Géorgie ancienne a souvent joué le rôle de frontière politique et culturelle entre l'Asie et l'Europe, et de frontière religieuse entre le Christianisme et l'Islam. Par sa position et par l'ampleur des contacts diplomatiques et culturels qu'il entretient avec les Empires sassanide, byzantin et les régions

12 *K'art'lis cxovreba,* vol. 1, p. 89.

13 Čubinašvili, *Gruzinskoe čekannoe* ; Mačabeli, « Adrek'ristianuli, k'art'uli plastikis », p. 153–165 ; Mačabeli, *Kvajvarebi.*

14 Mačabeli, « Adrek'ristianuli, k'art'uli plastikis », p. 153–165.

15 La version géorgienne du Lectionnaire de Jérusalem, indiquant les changements progressifs qui sont intervenus dans ce *typicon* spécifique pendant deux siècles (du VIIIe au Xe s.), est une œuvre liturgique importante : Kekelidzé, *Kanonar'* et Kekelidzé, *Liturgičeskie pamâtniki*, p. 514. Voir aussi l'étude générale sur les sources de Van Esbroek, « Église géorgienne », p. 186–199. Plusieurs fragments de grands manuscrits comportant la version la plus longue de ce lectionnaire ont survécu dans la nouvelle collection découverte en 1975 au monastère de Sainte-Catherine au Sinaï : Sin.Geo.N.10, Sin.Geo.N.11, Sin.Geo.N.77, Sin.Geo.N.88. Voir *The New Finds*, p. 368–369. Dans les sources littéraires de cette époque, comme par exemple Šušanikis cameba d'Iakob Curtavleli, est mentionné plusieurs fois le pèlerinage de Géorgiens à Jérusalem, dès le Ve siècle. C'est aussi à partir du Ve siècle que plusieurs monastères géorgiens sont fondés en Syrie et Palestine. Un des plus célèbres est fondé par Pierre l'Ibérien à Jérusalem dans les années 40 du Ve siècle : Javaxišvili, *Istoria*, p. 339. Rappelons également le retour au IVe siècle des moines géorgiens, dit « les treize pères syriens », au pays natal (après leur persécution par les monophysites), qui fondèrent en Géorgie plusieurs monastères et propagèrent l'ascétisme : Čubinašvili, *Pešernye monastyri*, p. 23 ; Čubinašvili, *K'art'uli xelovnebis istoria I*, p. 11.

islamiques, le royaume géorgien fut alors le cadre d'interactions artistiques intenses. Ainsi on constate dans l'art de cette époque un processus d'assimilation de différents motifs, étrangers aux traditions locales, un mélange créatif des anciens symboles avec la nouvelle expression artistique chrétienne : les motifs et les images païennes de l'époque précédente étaient toujours largement employés et associé aux éléments hellénistiques, puis sassanides[16]. Ces éléments se mêlent en même temps aux modèles et idées empruntés aux centres spirituels de l'Orient chrétien[17]. L'association des symboles païens avec la nouvelle iconographie chrétienne détermine le caractère de l'art géorgien de cette époque.

Les problèmes liés à la conversion de K'art'li (Géorgie de l'Est) et les circonstances de sa christianisation ont été le sujet de nombreuses études[18]. Notre but est de montrer comment ces événements ont transformé l'art de cette époque charnière et comment l'image des saints cavaliers s'inscrit dans ce contexte.

La vénération de saints cavaliers : témoignages géorgiens les plus anciens

Témoignages historiques et ethnographiques

Les textes hagiographiques les plus anciens mentionnant les martyrs-soldats sont datés des VIe–VIIe siècles. Néanmoins, cette datation est incertaine et controversée[19]. L'apparition des martyrs militaires dans l'hagiographie, le culte et l'iconographie, est attribuée à l'évolution de l'attitude de l'Eglise à l'égard de la guerre et de l'armée, et à la vision impériale de l'idée de la guerre juste aux VIe–VIIe siècles[20]. Parmi eux, saint Théodore et saint Georges ont été les plus vénérés, en Géorgie et ailleurs. Leur culte s'étend aux Ve–VIe siècles et les premiers témoignages archéologiques datent également du Haut Moyen Âge.

La tradition hagiographique témoigne cependant du fait que Théodore était le saint le plus vénéré à Byzance : les éléments de sa vie, attestés déjà à la fin du IVe siècle par le panégyrique de Grégoire de Nysse (BHG 1760), évoquent à côté de sa fonction traditionnelle de protecteur et vainqueur de démons, ses capacités à intervenir dans les ba-

16 Mačabeli, *K'vajvarebi*, p. 9 ; Mačabeli, « Adrek'ristianuli k'art'uli plastikis », p. 153–165.

17 De nombreux motifs et éléments préchrétiens ont été transformés et employés, voire réemployés dans le répertoire paléochrétien. Par exemple les motifs géométriques antiques qui apparaissent dans la scène de l'Ascension, sur la croix sculptée de Q'ačag'ana (VIe s.) ; l'image du paon, très souvent utilisée, comme sur la façade de l'église de Bolnisi (IVe s.) ou sur *templon* de Gveldesi (VIIe s.), etc. ; l'image de la fleur, empruntée à l'iconographie sassanide où elle symbolise le pouvoir, est réutilisée dans le décor de stèles de Samc'evrisi ou Dmanisi (VIe s.) indiquant le haut rang des personnages représentés ou sur un relief de Bolnisi, où le même motif figure sur les bras de la croix, ainsi que beaucoup d'autres. Pour les monuments cités, voir Mačabeli, *Torevtika,* tab. II ; Čubinašvili, *Handisi*, tab. 34 ; Čubinašvili, *Pamâtniki tipa Džvari,* p. 149 ; Čubinašvili, « Bolnisskij Sion », p. 103–104.

18 Javaxišvili, *K'art'veli eris,* vol. 1 ; Kekelidzé, *Dzveli k'art'uli,* vol. 1 ; Kekelidzé, *Etiudebi* ; Janašia, « P'eodalizaciis gzaze », p. 212 ; Janašia, « P'eodaluri revolucia », p. 125 ; Janašia, *Očerki*, vol. 2, p. 64–76 ; Lomouri, *Narkvevebi.* Outtier, « La christianisation du Caucase », p. 553–570.

19 Walter, *The Warrior Saints*, p. 261–265 et Grotowski, *Arms and Armour*, avec la présentation détaillée des sources et la bibliographie en rapport : p. 34–52 et p. 61.

20 Pour les textes grecs : Krumbacher, *Der heilige Georg* ; Delehaye, *Les légendes grecques.* Voir aussi Grotowski, *Arms and Armour*, p. 63–74 et p. 121.

tailles. Sa biographie a été largement développée ensuite dans les textes hagiographiques qui assurent son origine pontique et établissent son sanctuaire à Euchaïta[21].

Pour saint Georges, les données restent plus incertaines. Un palimpseste de Vienne (Cod. Vindob. lat. 954) que Hippolyte Delehaye date du Ve siècle alors qu'Albert Ehrhard propose les Ve–VIe siècles, contient un fragment très lacunaire de la passion de saint Georges, dont l'antiquité est ainsi attestée[22].

L'incertitude historique due au manque de témoignage textuel et le fait que saint Georges n'était pas aussi populaire que saint Théodore dans le monde byzantin à cette époque n'a pas empêché la diffusion précoce de son culte : en dehors de ses lieux de dévotion les plus célèbres – le martyrium palestinien de Lydda, attesté en 514, et l'église contemporaine d'Ezra – plusieurs églises lui ont été dédiées, dont la plus ancienne est mentionnée pour la première fois en 518[23] ; le texte de la vie de Théodore de Sykéon écrit au début du VIIe siècle en Galatie relate la construction d'une église dédiée à saint Georges conservant des reliques du saint, dont l'origine reste hypothétique[24].

Les études sur les premières images chrétiennes créées avant l'iconoclasme ont abouti à des conclusions dont la plupart propose de chercher leur origine dans l'iconographie impériale triomphale de l'Antiquité tardive, où le thème du cavalier terrassant un dragon ou un serpent est également attesté[25].

Par ailleurs les recherches de Thomas Mathews sur les panneaux peints de la fin de l'Antiquité, qu'il qualifie « d'icônes païennes », suggèrent un lien entre l'origine des icônes chrétiennes et l'iconographie des anciens dieux, plutôt qu'avec celle des empereurs de l'Antiquité tardive[26]. Environ la moitié des panneaux analysés représentent des figures de militaires en pied ou à cheval et montrent en effet de nombreuses similitudes avec les images de soldats chrétiens et de saints cavaliers, comme par exemple celles de Théodore et de Georges[27]. Un corpus plus complet et peu connu des tableaux de

21 Delehaye, *Les légendes grecques*, p. 11–14 ; Oikonomides, « Le dédoublement de saint Théodore », p. 327–335 ; Walter, *The Warrior Saints*, p. 44–45 et p. 56–57 ; Zuckerman, « The Reign of Constantine V », p. 191–193 ; Auzepy, « Constantin, Théodore et le dragon », p. 317–328 ; Leemans, « Hagiography », p. 135–160.

22 Delehaye, *Les légendes grecques*, p. 50–51 ; Ehrhard, *Überlieferung und Bestand*, vol. I, p. 72. Palimpsest (Cod. Vindob. lat. 954) a été publié par K. Krumbacher dans *Der heilige Georg*, p. 1–3 et p. 106–109.

23 À part son sanctuaire à Lydda (fin IVe s.), une autre église lui a été dédiée en dehors de Jérusalem et neuf églises ont été construites en son nom à Constantinople ; quarante églises et trois monastères dédiés à Georges ont été construits en Egypte selon Abu Salih etc., Walter, *The Warrior Saints*, p. 113, avec la bibliographie en rapport. Voir aussi Howell, « S. Georges as intersessor », p. 121–136.

24 Walter, « The Origins », p. 314–315 ; Walter, *The Warrior Saints*, p. 115–116.

25 Les études de référence sur ce sujet : Grabar, *L'empereur* ; Kitzinger, « The cult of images », p. 83–150 ; voir aussi Brubaker, « Icons before Iconoclasm ? », p. 1215–1254. Pour les images de saints cavaliers dans l'iconographie impériale triomphale : Schleiermacher, *Römische Reitergrabsteine*.

26 Mathews, *The Clash of Gods*, p. 3–22 ; Mathews, « The Emperor and the Icon », p. 163–177. L'auteur suggère (p. 174) que les anciennes sources littéraires byzantines se référant à l'ancien culte des icônes lient ces dernières aux panneaux peints païens.

27 Mathews, « The Emperor and the Icon », p. 174. S. Sande conteste l'hypothèse de Mathews : l'auteur reconnaît les point communs, techniques et iconographiques, entre les premières icônes chrétiennes et les *pinakes* païennes en bois, mais elle ne perçoit pas ces derniers, ni d'ailleurs les portraits impériaux, comme des « précurseurs » des icônes chrétiennes en raison de leur nature différente, et propose de chercher l'origine de l'icône de l'époque pré-iconoclaste dans l'ancien portrait « *tout court* », Sande, « Pagan Pinakes », p. 81–100.

bois peints de divinités, trouvés majoritairement dans le Fayoum et datés des IIe–IIIe siècles a été récemment constitué par Vincent Rondot. Il rassemble entre autres, un grand nombre d'images de dieux-guerriers, à pied ou à cheval[28].

Les cavaliers chrétiens, surtout saint Georges, occupaient une place particulière dans l'esprit des Géorgiens, ce qui explique l'existence de certaines images qui ne correspondent à aucune version canonique[29]. On se pose donc la question de savoir s'il est possible d'expliquer la popularité précoce des saints cavaliers en Géorgie par l'assimilation de symboles païens locaux et par la « substitution des cultes », c'est-à-dire la façon dont en Géorgie les saints cavaliers et leur culte auraient succédé à des dieux et à des cultes anciens.

Si à Byzance saint Théodore a rencontré plus de succès à l'époque ancienne, il semblerait qu'en Géorgie ce soit saint Georges qui ait reçu ce privilège. En tous cas, les sources ethnographiques et archéologiques géorgiennes les plus anciennes mentionnent saint Georges, alors que saint Théodore est rarement évoqué. Selon l'historien géorgien Vaxušti Bagrationi, sur chaque colline de Géorgie était érigée une église au nom du saint[30]. Les autres sources historiques affirment également que la majorité des églises de Géorgie étaient consacrées à saint Georges[31] et renvoient à la légende populaire selon laquelle il existait en Géorgie 365 églises au nom du saint, correspondant au nombre de jours dans l'année[32]. La vision populaire de saint Georges joue un rôle primordial pour comprendre son succès particulier en Géorgie.

L'insuffisance des témoignages textuels et historiques sur les problèmes de l'origine du culte de saint Georges, qui amène les chercheurs à des hypothèses différentes et parfois contradictoires, permet toutefois de conclure que son assimilation aux héros et divinités païens semble être naïve et que la relation directe entre les idoles préchrétiennes et le saint est difficile à établir[33]. Les recherches en question concernent surtout la légende de la délivrance miraculeuse de la princesse par saint Georges et son assimilation à celle de Persée et Andromède ; elles ont pour but de prouver que le combat de Georges avec le dragon est antérieur au IXe siècle[34]. Les autres études présentent saint Georges comme un héritier de Mithra[35]. Cette ancienne hypothèse de Franz Cumont, partagée également par quelques chercheurs géorgiens s'avère encore plus intéressante quand les auteurs essayent de la confirmer par l'ancien folklore géorgien[36]. Une autre hypothèse de Michel-Jean van Esbroeck, qui dérive également du folklore géorgien, tente de rapprocher saint Georges de l'une des divinités païennes locales, Č'inka, l'annonciateur de la pluie,

28 Rondot, *Derniers visages des dieux d'Egypte*, vol 2, p. 57–61 et p. 86–89, pl. XX b–c, XXVIII a et vol. 3, p. 175–184. L'étude de ces tableaux, conservés dans les musées égyptiens, européens et américains, offre un éclairage nouveau sur l'iconographie des dieux égyptiens et la transition entre paganisme antique et tradition picturale chrétienne.

29 Javaxisvili, *K'art'veli eris istoria*, vol. I, p. 41–42.

30 Vaxušti, *Sak'art'velos istoria*, p. 22–23.

31 Javaxišvili, *K'art'veli eris*, vol. 1, p. 43 et p. 48–49.

32 Gabidzašvili, *C'minda giorgi*, p. 6.

33 Walter, « The Origins », p. 295–322 ; Walter, *The Warrior Saints*, p. 121–123, avec la bibliographie.

34 Clermont-Canneau, « Horus et ST. Georges », p. 196–204 ; Frannkfurter, *Religion in Roman Egypte*, p. 3–4 ; Walter, *The Warrior Saints*, p. 121–123.

35 Cumont, « Mithra », p. 74 ; Cumont, « St. Georges and Mithra », p. 63–71.

36 Cumont, « St. George and Mithra », p. 63–71 ; Gagošidzé, *Dzeglebi k'snis xeobidan*, p. 42–43.

pendant la période de Č'inkobist've[37], qui a été vaincu par saint Georges et repoussé dans les enfers[38].

Se référant à un article de Mixeil T'arxnišvili publié dans les années 60[39], Christopher Walter mentionne très brièvement l'existence du culte de la Lune en Géorgie, dont saint Georges pourrait avoir hérité[40]. Cette théorie évoquée par Walter mérite plus d'attention. Dans son ouvrage *Histoire de la nation géorgienne* Ivané Javaxišvili a consacré un chapitre spécial aux croyances païennes en Géorgie et a considéré en particulier la conception populaire de saint Georges. Son analyse du matériel ethnographique – des rites et des mœurs populaires ainsi que des traditions orales géorgiennes – a mis en évidence la supériorité de saint Georges en Géorgie : il est devenu le patron suprême, l'intercesseur et protecteur principal contre le Mal, surtout chez les peuples montagnards, comme les Xevsures et les P'šaves, qui le placent « plus haut que Dieu même »[41]. En Svanet'i il était même appelé ჩემი ღმერთი – *mon Dieu* ou ღმერთი – *Dieu*[42]. De nombreuses légendes circulaient sur sa force et sa puissance[43]. Ivané Javaxišvili a réussi à prouver également que la Lune était considérée comme la principale divinité du paganisme géorgien et a conclu que le saint devait prendre la place du Dieu suprême géorgien. Plus précisément, il suggère que, dans l'optique populaire géorgienne, le culte de saint Georges a remplacé le culte du dieu païen de la Lune[44].

Cette hypothèse, partagée par d'autres chercheurs[45], a l'avantage de pouvoir être confirmée par les sources historiques : les *chroniques* de *Mok'cevay k'art'lisay* (la conversion de K'art'li) de Leonti Mroveli attestent en effet l'existence du culte de la Lune et désignent comme la divinité païenne principale des Géorgiens l'idole d'Armazi qui est la même divinité de la Lune. Les sources historiques suggèrent également que l'iconographie du dieu de la Lune était formée en Géorgie dès l'Antiquité. Le texte de *Mok'cevay k'art'lisay* offre un témoignage pertinent en faveur de cette hypothèse : il décrit en détails l'objet de la vénération le plus sacré – une statue monumentale du dieu Armazi, présentée comme un guerrier monté à cheval et orné de pierres précieuses, érigé

37 Qu'on peut traduire comme le mois de *č'inka* dont les dates correspondent au mois géorgien païen du 28 octobre au 6 novembre.

38 Van Esbroeck, « Le substrat hagiographique », p. 346–347. Voir aussi Mašurko, « Iz oblasti », p. 365–367.

39 Tarchnichvili, « Armazi », p. 36–37.

40 Walter, *The Warrior Saints*, p. 122, n. 85.

41 Javaxišvili, *K'art'veli eris*, vol. 1, p. 41–59, en particulier p. 38, p. 41–45 et p. 49 ; Privalova, *P'avnisi*, p. 63.

42 Bardavelidzé, *Obrazcy*, p. 76–77 ; *Kalendari*, p. 40.

43 Gabidzašvili, *C'minda giorgi*, p. 6–9.

44 Pour prouver la théorie de la transposition des cultes, Iv. Javaxišvili se fonde, entre autres arguments, sur la mythologie des Albains, plus précisément sur le rituel de la vénération de la Lune, décrit dans la *Géographie* de Strabon (Ière s.), qui montre beaucoup de ressemblances avec un autre rite géorgien connu sous le nom de *t'et'rigiorgoba* et répandu dans la région de Kaxet'i. L'auteur essaie même de localiser le temple de la Lune (la divinité principale des Albanais) mentionné dans la *Géographie* qui selon le texte de Strabon était situé à la frontière avec l'Ibérie, un territoire qui pourrait éventuellement se trouver en Kaxet'i. Le culte synthétique de *T'et'ri Giorgi* (Giorgi blanc) représenterait donc une combinaison de Georges – le saint patron de la Géorgie chrétienne – et une divinité païenne de la Lune. La divinité appelée *T'et'ri Giorgi* serait donc analogue au dieu géorgien de la Lune, assimilé par les chrétiens à saint Georges. Pour plus de détails voir Javaxišvili, *K'art'veli eris*, vol. 1, p. 41–59.

45 Selon certains chercheurs géorgiens, l'étymologie de ce nom confirme l'hypothèse – Armazi en langue Xettes signifie la Lune. Gagošidzé, *Dzeglebi k'snis xeobidan*, p. 40 ; Barnaveli, « K'art'uli meomari », p. 36.



Fig. 1. Bague sceau du trésor de Q'ančaét'i.

au sommet du mont homonyme et renversé par sainte Nino[46]. La fête d'Armazi décrite dans les *chroniques* et dont sainte Nino aurait été témoin, ressemble aussi à celle de saint Georges[47].

Ces données historiques, confrontées aux renseignements tirés des sources géorgiennes reflétant les mœurs populaires, ainsi que de nombreuses légendes suggèrent que le culte de saint Georges, perpétué dans les traditions populaires géorgiennes, renvoie à l'adoration de la lune, divinisée dans le paganisme antique en Géorgie. Les témoignages historiques et ethnographiques amènent ainsi à penser que dans la mentalité et l'esprit populaire et à l'origine des traditions folkloriques, saint Georges a pris la place d'un dieu païen et qu'il a partiellement absorbé et assimilé certains éléments de son culte[48].

Témoignages archéologiques

Le matériel archéologique géorgien permet de suggérer que l'iconographie du cavalier s'était formée en Géorgie dès l'Antiquité[49]. Plusieurs sceaux découverts près d'un village de Q'ančaet'i de la vallée de K'sani (Šida K'art'li), pendant les fouilles archéologiques des années 60 du XXe siècle, portent l'image des cavaliers. Selon les comptes-rendus de ces fouilles, ils présentent le plus souvent la personnification de trois divinités principales du panthéon géorgien païen : la Lune, présentée comme un oiseau, montrée sur un cheval ; le Soleil présenté comme un cheval avec une corne et une Etoile (*kviria* en géorgien). L'exemple le plus caractéristique figure sur une bague sceau du trésor de Q'ančaet'i (Ve s. av. J.-C.) (fig. 1)[50]. Un autre témoignage archéologique complète la liste

46 *K'art'lis cxovreba* I, p. 53. Voir aussi la dernière édition de la Vie de K'art'li par R. Metreveli.

47 Tarchnichvili, « Armazi », p. 38.

48 Cette hypothèse est acceptée par d'autres chercheurs, voir Gagošidzé, *Dzeglebi k'snis xeobidan*, p. 40–43 ; Barnaveli, « K'art'uli meomari », p. 36, bien que d'autres avis aient été émis sur ce sujet. Un historien géorgien, I. Surguladzé, affirme que la transposition mécanique des cultes est impossible car la formation de l'image populaire de saint Georges est chronologiquement très loin des croyances préchrétiennes et du monde païen. Voir Surgiladzé, « Svâtoj Georgij », p. 4–9.

49 Gagošidzé, *Dzeglebi k'snis xeobidan*, p. 69–87.

50 Bardavelidzé, *Drevnejšie religiozvnye verovaniâ*, p. 54–55 ; Gagošidzé, *Dzeglebi k'snis xeobidan*, p. 37–38.

des images de cavaliers anonymes et illustre la tendance à attribuer aux divinités des caractéristiques propres à l'homme. De même les bagues sceaux du trésor de Q'ančaet'i, ainsi que plusieurs sceaux et autres objets découverts dans différentes régions de Géorgie (à Sadzagur-Q'ančaet'i, à C'inc'q'aro d'Alget'i, à K'sani, à Q'ančaet'i, et à Q'azbegi, les sceaux découverts dans un tombeau pendant les fouilles de Vani), présentent un dieu – guerrier de manière parfaitement anthropomorphe, monté sur un cheval cornu. Une bague sceau du trésor de Vani (IVe s. av. J.-C.) en offre un bon exemple (fig. 2, pl. 1). L'image contient parfois une étoile, transformée en l'un de ses attributs, comme l'on voit sur un bague sceau de Q'ančaet'i (Ve s. av. J.-C.)[51].

Les archéologues signalent également quatre gemmes antiques (IIIe–IVe s.) trouvées en Géorgie, qui représentent un cavalier portant une couronne rayonnante ; à l'arrière-plan figure un serpent enroulé autour d'un arbre. Iulon Gagošidze voit dans ces représentations des signes de mithraïsme, lorsque la divinité de la Lune a adopté les traits et caractéristiques d'une autre divinité – celle du Soleil[52]. D'autre gemmes et sceaux préchrétiens découverts pendant les fouilles archéologiques à Axalgori, C'inc'q'aro et Vani, montrent les cavaliers montés sur un cheval à cornes[53].

Tous ces cavaliers antiques découverts sur le territoire géorgien ont été unanimement identifiés par les ethnographes et archéologues comme étant la divinité de la Lune. Plusieurs arguments fondés sur les traditions folkloriques géorgiennes ont été proposés : pour le cavalier à tête d'oiseau, les ethnographes assurent que dans la tradition folklorique géorgienne, l'oiseau était perçu comme un symbole en lien étroit avec la Lune et que cette tradition se reflète dans le rituel de la vénération de saint Georges. En effet, même aujourd'hui pendant la fête de saint Georges (*Giorgoba* en géorgien), on fait voler des coqs spécialement élevés pour cette occasion[54].

Pour les gemmes et les sceaux portant des cavaliers montés sur un cheval cornu[55], les chercheurs s'adressent à l'étymologie du mot « corne » (რქა), qui désigne les extrémités de la nouvelle lune dans le folklore géorgien et renvoie donc au culte de la Lune[56]. Pour expliquer la présence d'une corne sur le cheval de saint Georges, un poème populaire est cité, dont voici un extrait qui décrit comment la nature pleure un héros décédé :

ტირდეს... ცამა დაყარნა ნამი
თვარემა ხუთმეტისამა შემაიმტვრივნა რქანი[57].
Qu'il pleur (le temps)... *Le ciel fait tomber la rosée*
La lune à quinzaine s'est cassé les cornes.

51 Gagošidzé, *Dzeglebi k'snis xeobidan*, p. 34–38 ; Gagošidzé, « K'art'veli k'alis samkauli », p. 91. Les objets sont conservés dans le fonds du Musée S. Janašia de Géorgie.

52 Gagošidzé, *Dzeglebi k'snis xeobidan*, p. 42–43 et n. 106–109 pour la bibliographie en rapport. Smirnov signale des représentations analogues sur les monnaies des IIe–IIIe siècles de Trébizonde, voir Smirnov, « Dve bronzovye statuetki », p. 112.

53 Gagošidzé, *Dzeglebi k'snis xeobidan*, p. 39–40 ; Takajšvili, « Putešestviâ », p. 139–146 ; Smirnov, *Axalgorijskij klad*. Voir aussi Barnaveli, « K'art'uli meomari », p. 36.

54 Bardavelidzé, *Drevnejšie religiozhnye verovaniâ*, p. 54–55 ; Gagošidzé, *Dzeglebi k'snis xeobidan*, p. 37–38.

55 Barnaveli, « K'art'uli meomari », p. 37.

56 Selon Barnaveli les cornes de cheval du saint nous renvoient encore une fois au culte de la Lune, Barnaveli, « K'art'uli meomari », p. 39.

57 Umikašvili, *Xalxuri sitq'viereba*, vol. 1, p. 191–192 ; Barnaveli, « K'art'uli meomari », p. 39.

Le célèbre écrivain, scientifique et guerrier géorgien Ioane Bagrationi met en lien direct le cheval à cornes et saint Georges à travers la légende racontée dans son œuvre historique du début de XIXe siècle, intitulée *Kalmasoba*[58] :

შეჰხძინეს ცხენი რქოსანი, რომელიც მოიპოვა თვით მეფემან, მიმავალმან მარტომ ტფილისიდან ქუთაის[ს], საშენებლად... იხილა მცხეთის იწროთა შინა ცხენი ესე რქოსანი, დაუძახა მეფემან, აღუდვა ლაგამი წმინდის გიორგის ცხენისა.
On lui a amené le cheval à cornes qu'a acquis le roi lui-même, allant seul de Tp'ilisi à K'ut'aisi y bâtir la ville... Dans les endroits étroits de Mcxet'a, il a vu ce cheval cornu, le roi l'a appelé et a mis un frein au cheval de saint Georges[59].

Suivant ce texte, on peut comprendre que dans l'esprit et la vision populaire, David le bâtisseur, un des rois géorgiens les plus estimés et les plus glorieux possédait, selon la légende, le cheval de saint Georges qui était cornu. L'auteur ne précise pas le nombre de cornes. D'après les chercheurs, ce passage renvoie directement à la divinité de la Lune[60].

Par ailleurs, l'animal révélé par ce texte, de même que les images préchrétiennes du cheval à corne des gemmes et sceaux géorgiens, pourrait également évoquer une licorne. On se demande alors si, dans certains cas, cette représentation ne se rapproche pas de la licorne, bien attestée au Ve siècle, par exemple sur les mosaïques de Huarte (Syrie du Nord). Les textes accordent différentes significations symboliques à l'animal[61]. Dans la tradition littéraire grecque classique qui remonte à la fin du Ve ou au début du IVe siècle, cet âne-cheval à corne à l'allure magnifique n'est chassé que par le roi. Il est intéressant aussi que la tradition fixe l'habitat de la licorne en Scythie et surtout dans le Caucase[62], ce qui pourrait être illustré par les sceaux et gemmes en question, trouvés précisément dans cette région. En tout cas, toutes ces données ne laissent pas de doutes sur la valeur de l'animal dont la corne, à cette époque, a des vertus prophylactiques. Tandis que les écrits hermétiques plus tardifs révèlent les puissances magiques de licorne, l'Ancien Testament l'impose comme une créature fantastique dont la corne signifie la puissance de Dieu. Les écrivains ecclésiastiques se concentrent sur le symbolisme de sa corne unique qui dans le Nouveau Testament évoque la puissance du Père, représente à la fois le Christ et la croix et renvoie à l'image des Justes. Après le concile de Nicée, on préfère reconnaître dans la licorne un symbole des chrétiens dont la force s'exprime en la croyance en un Dieu Un[63]. Dans ce contexte et compte tenu également de la tradition syrienne, l'association du cheval de saint Georges avec la licorne devient également envisageable. L'image du cheval à corne de saint Georges pourrait s'associer avec cette symbolique dans l'optique géorgienne et cette tradition ancienne pourrait se refléter dans le texte tardif cité plus haut.

58 Ioane Bagrationi est le fils et héritier de Giorgi XIII – le dernier roi de K'art'l-Kaxet'i.

59 *Kalmasoba* (H 2131), p. 473. Ici et *infra*, les traductions des textes géorgiens, présentées pour la première fois, sont de l'auteur.

60 Barnaveli, « K'art'uli meomari », p. 37.

61 Pour les mosaïques d'Huarte : Canivet, « Huarte et les mosaïques », p. 189–197 ; Canivet, M.-T. et P., « La mosaïque d'Adam », p. 49–69. Pour le symbolisme de la licorne : Canivet, M.-T. et P., « La licorne » p. 57–87, avec la bibliographie en rapport.

62 Canivet, M.-T. et P., « La licorne », p. 70, n. 30 – pour Caucase.

63 En effet au IIe siècle les commentaires de la Septante interprètent les textes sur la licorne comme des symboles du Christ et de la Croix, Canivet, M.-T. et P., « La licorne », p. 81.

Ainsi, bien que l'hypothèse de transformation de la divinité de la Lune en saint Georges proposée et argumentée par des chercheurs semble plausible, il est aussi possible que la question ne soit pas définitivement tranchée car aucune source textuelle ou historique ne la confirme explicitement. Quoi qu'il en soit, l'iconographie antique géorgienne montre que les images de saints cavaliers étaient largement employées à l'époque préchrétienne. Elle était ainsi familière aux Géorgiens convertis au christianisme et ces images ont occupé, sans difficulté, une place considérable dans leurs esprits. Le substrat païen a donc joué un rôle important dans l'adoption du culte des saints cavaliers en Géorgie. Autrement dit, à l'apparition du culte chrétien des saints cavaliers, il y avait déjà un système de croyances et de représentations religieuses bien développé, qui a assimilé partiellement les héros proposés par la nouvelle religion. La vision populaire du saint cavalier qui renvoie directement au culte d'un héros cavalier païen, a été maintenue et réinterprétée pour être conforme à la nouvelle religion.

Si l'on suggère que l'iconographie chrétienne des cavaliers était fondée sur des images antiques, leur popularité frappante dans un pays fraichement christianisé peut être expliquée par des croyances déjà existantes. Ainsi, substituée à la vénération des héros antiques, cette représentation illustre et victorieuse était très populaire en Géorgie dès les débuts de la christianisation du pays.

Cepentant malgré la diffusion précoce du culte des saints cavaliers, leur vénération s'est développée surtout, en Géorgie comme à Byzance, à partir des IXe–Xe siècles, quand ils ont acquis la fonction de défenseurs et de soutiens de l'armée terrestre, que certains chercheurs attribuent à l'influence des empereurs et de l'aristocratie militaire[64]. C'est également à partir de cette époque qu'apparaissent les premières traductions géorgiennes des *Vitae* des saints les plus vénérés en Géorgie – Georges et Théodore[65]. Au XIe siècle, on ne se contente pas de traductions anciennes et de nouvelles versions plus complètes apparaissent. Il est généralement admis que, dans ce contexte, les témoignages visuels et textuels des saints cavaliers tuant le dragon ou serpent sont étroitement liés[66].

64 Grotowski, *Arms and Armour*, p. 63–74.

65 Une information complète sur les traductions géorgiennes les plus anciennes de la vie de saint Georges peut être trouvée dans l'ouvrage le plus récent : Gabidzašvili, *C'minda giorgi*. Voir aussi Kekelidzé, *Etiudebi*, vol. 2. Pour la plus ancienne version de la vie de saint Théodore (Stratiotis) datée également du Xe siècle : Hahanov, *Materialy* ; Marr, *Agiograficheskie materialy*, vol. I, p. 47. Pour la première traduction géorgienne de la vie de Théodore Tiron (XIIe–XIIIe s.) : Žordania, *Opisanie*, vol. I, p. 380–381.

66 Walter, *The Warrior Saints*, p. 44–66 ; Pancaroğlu, « Dragon-Slayer », p. 152.

2. Saint cavalier vainqueur de dragon

L'art chrétien de l'Orient offre plusieurs exemples, aux VIe–VIIe siècles, de saints cavaliers anonymes frappant le dragon de leur lance, qui peuvent être considérés comme les plus anciennes images de saints Georges ou de Théodore[67]. L'iconographie dérive de la tradition ancienne des amulettes magiques et apotropaïques, largement diffusées depuis la fin de l'Antiquité en Egypte, Syrie et Palestine, montrant un cavalier souvent anonyme, mais parfois identifié à Salomon ou à saint Sisinnios, triomphant d'une figure démoniaque[68]. Cette image, qui exprime l'idée de la victoire sur le Mal, se répand très rapidement à l'Est comme à l'Ouest et aussi dans le Caucase, éventuellement grâce à la transmission et circulation des objets de pèlerinage dans la région.

Alors que la mention de la victoire de saint Théodore sur le dragon n'apparaît pour la première fois que dans les textes du VIIIe siècle (BHG 1764)[69], les premières représentations connues du saint à cheval transperçant un dragon ou un serpent remontent aux VIe–VIIe siècles et sont identifiées à saint Théodore – identification confirmée par le type physionomique du saint, fixé dès l'époque paléochrétienne, et parfois par une inscription précisant son nom. Ces exemples prouvent donc l'ancienneté de cette iconographie qui ne semble pas illustrer le texte[70]. La situation semble être moins claire pour l'image de saint Georges à cheval. Selon l'avis général[71], sa figuration en vainqueur du dragon est plus rare et plus tardive ; le dragon terrassé est plutôt considéré comme l'attribut de Théodore que comme celui de Georges pour la haute époque.

Les premières images de saints cavaliers apparaissent en Géorgie sur les stèles, à l'époque paléochrétienne, quand les motifs païens et orientaux ont été assimilés, réinterprétés, adoptés par la nouvelle religion et harmonieusement inclus dans le nouveau répertoire artistique. Ce processus connu, et habituel, peut aider à comprendre l'origine de cette image[72]. Avant d'aborder les problèmes de l'iconographie, d'autres aspects im-

67 Walter, « Théodore Archetype », p. 163–195 ; Walter, « The intaglio », p. 397–414 ; Walter, « The Thracian Horseman », p. 657–673 ; Walter, *The Warrior Saints*, p. 44–66, avec la bibliographie complète.

68 Perdrizet, *Negotium perambulans*; Spier, *Gems*, p. 83–84 ; Matantseva, « Les amulettes », p. 110–121 ; Dauterman-Maguire, Maguire, Duncan-Flowers, « Art and Holy Power », p. 25–28 ; Jolivet-Lévy, « Saint Théodore et le dragon », p. 357–382 ; Nesbitt, « Apotropaic devices », p. 107–113. Pour l'iconographie des saints cavaliers coptes voir Clédat, *Baouît*, p. 80 ; Brenk, *Tradition und Neuerung*, p. 182–185 ; Lewis, « Coptic Horseman », p. 27–63 ; Brune, *Der koptische Reiter* ; Immerzel, « Divine cavalry », p. 273–276.

69 Le texte dit que le saint fit le signe de la croix avant de transpercer le monstre : Delehaye, *Les légendes grecques*, p. 11–37 ; Walter, « The Origins », p. 309. Dans l'*enkômion* conservé en copte, c'est le combat du Stratélate et non du Tiron : Auzepy, « Constantin, Théodore et le dragon », p. 325.

70 C. Jolivet-Lévy qui a publié ces monuments, a également montré l'apparition précoce de la représentation de Théodore en cavalier tuant le dragon dans l'art de l'Orient chrétien déjà aux VIe–VIIe siècles : Jolivet-Lévy, « Saint Théodore et le dragon », p. 357–382.

71 Delehaye, *Les légendes grecques*, p. 11–37 ; Walter, « The Origins », p. 309 ; Thierry, « Aux limites du sacré », p. 242.

72 Mathews, *The Clash of Gods*, p. 3–22 ; Grabar, *L'empereur* ; Kitzinger, « The cult of images », p. 83–150 ; Brubaker, « Icons before Iconoclasm ? », p. 1215–1254.

portants méritent un développement, pour éclaircir certains points au sujet de leur interprétation. La question principale qui se pose concerne la nature des premières images des saints cavaliers : que représentaient-elles et quelle était leur fonction ? Pour essayer de trouver une réponse, il faut d'abord aborder les problèmes du contexte archéologique dans laquelle ces représentations apparaissent. Cela mène aux questions de la fonction des stèles et aux raisons du choix de ces monuments pour y placer ces images. On doit ainsi s'interroger sur l'usage de stèles : ont-elles été destinées au rituel ? Et à quel rituel ? Ce sont des aspects importants pour interpréter les premières images de saints cavaliers en Géorgie en fonction de leur emploi. Or, aucune information précise n'existe sur ce sujet, ce qui complique cette tâche, d'autant plus que le contexte archéologique est insolite, connu aussi en Arménie voisine à la même époque. Il s'agit donc de monuments dont ni la typologie, ni l'usage des images qu'elles présentent n'ont jamais été clairement définis dans la littérature scientifique[73].

La datation paléochrétienne des images, liée étroitement à la typologie des stèles, bien qu'argumentée par les chercheurs géorgiens et français à partir d'une analyse stylistique[74], mérite également d'être examinée ici brièvement. Un autre aspect, relevant d'une problématique importante, est l'origine de certaines stèles. Cette question a attiré davantage l'attention des auteurs occidentaux dans les rares études qu'ils leur ont consacrées, qui ont mis en doute la provenance géorgienne de certains exemples[75]. Quelques suggestions à ce propos semblent utiles, pour s'assurer qu'il s'agit ici de monuments géorgiens qui fournissent des données pour le culte de saints cavaliers en Géorgie. Nous allons ainsi tenter d'apporter quelques éléments de réponse aux questions de localisation et de définition d'un atelier régional et de l'origine de ces monuments.

Contexte archéologique

Stèles : typologie, fonction, symbolisme

Les stèles géorgiennes qui offrent les premières représentations de saints cavaliers, représentent l'une des principales sources d'information sur le culte des saints et l'usage des images sacrées en Géorgie paléochrétienne. Elles constituent un corpus remarquablement riche qui, malgré leur grande diffusion en Géorgie, dès la fin du IV[e] siècle et particulièrement aux VI[e] et VII[e] siècles, demeure peu connu. Ces croix sculptées érigées sur des piliers richement ornés de reliefs ont été installées en plein air, dans des espaces ruraux, souvent assez loin des églises. Les représentations figuratives commencent à apparaître, se multiplier et s'agréger dans des programmes complexes sur les stèles à partir de la deuxième moitié du VI[e] siècle, ce qui correspond à la date où le culte des images

73 Thierry, Donabédian, *Les arts arméniens*, p. 77 et p. 79. M. Thierry propose, comme une suggestion, une fonction funéraire votive pour les stèles arméniennes, sans cependant présenter d'arguments concrets pour prouver cet usage. Les chercheurs arméniens suggèrent également le seul usage funéraire pour ces monuments, les définissant comme des « obélisques tombaux » et interprètent les personnages représentés comme des « portraits » de défunts, Azaryan, *Vał mijnadaryan*.

74 Mačabeli, Kvajvarebi, Thierry, « Gogarène », p. 169–223 ; Thierry, Donabédian, *Les arts arméniens*, p. 75. Donabédian, « Les thèmes bibliques », p. 253–314.

75 Thierry, « Gogarène », p. 169–223 ; Thierry, Donabédian, *Les arts arméniens*, p. 77 et p. 79–80.

chrétiennes augmente et s'intensifie en général[76]. Le grand nombre des monuments conservés confirme qu'à l'époque paléochrétienne il existait en Géorgie un système bien organisé de production de stèles et que la répartition géographique des ateliers était très large dans les différentes régions du pays : Samcxe-Javaxet'i, T'rialet'i, Šida K'art'li, K'vemo K'art'li.

La plupart des stèles sont conservées dans un état très fragmentaire et seuls de rares exemples se trouvent toujours *in situ*. Une bonne partie des fragments a survécu grâce à leur réutilisation systématique. On les retrouve souvent encastrés dans les murs des églises plus tardives. Le fait qu'ils étaient réutilisés déjà lors de la construction des églises de l'époque dit « de transition » (fin VIII[e]–IX[e] s.), comme c'est le cas, par exemple, des stèles de David Gareja – Nat'lismcemeli et de Davat'i, prouve que ces monuments étaient moins souvent en usage et qu'ils avaient perdu leur fonction cultuelle initiale, mais qu'ils étaient conservés avec vénération et respect. Par ailleurs, la modalité de leur réutilisation n'est pas toujours identique[77] : souvent les architectes étaient conscients de l'importance de ces monuments et plaçaient ces fragments dans les murs des églises de manière à maintenir et à valoriser la fonction votive des images – en les disposant dans les endroits les plus visibles et accessibles à la prière. L'exemple le plus connu est la stèle de Nat'lismcemeli, conservée aujourd'hui dans la collection du Musée National de Géorgie (fig. 3) qui fut découverte introduite dans un mur à l'entrée de l'église de manière à ce que les fidèles se retrouvent face à sa seule image de la chasse d'Eustathe, juste avant d'entrer dans l'église. Une autre stèle – du village de Davat'i, décorée de trois côtés, était encastrée dans les piliers de l'arc de l'église de façon à ce que les fidèles aperçoivent sa face principale (fig 4). Ces exemples ne laissent pas de doute sur le fait que les images anciennes des stèles ont été réutilisées comme des objets de prière, ce qui en même temps, pourrait indiquer leur fonction initiale.

Pourtant il y a d'autres cas, surtout à l'époque médiévale, où les architectes ignorent totalement la présence du décor sur la stèle et utilisent leurs fragments uniquement comme un matériel de construction, cassent et découpent impitoyablement les images pour obtenir un bloc aux dimensions voulues. Cela prouve que l'importance de ces monuments a considérablement diminué et que leur production a cédé la place à d'autres activités artistiques comme la sculpture monumentale et la peinture. La perte d'importance du décor sur les stèles est incontestablement confirmée par les témoignages archéologiques. Au Moyen Âge les stèles contemporaines des églises sont différentes : toujours couronnée d'une croix, elles sont privées d'images figuratives et ornées uniquement d'un décor floral ou géométrique (comme les stèles de Kumurdo, Buzavet'i, Orja, Javaxet'i (X[e]–XI[e] s.). Elles étaient certainment chargés d'une autre fonction liturgique[78].

Les sources historiques offrent des renseignements sur les premières stèles géorgiennes : les *chroniques* de *Mok'cevay k'art'lisay* rapportent l'histoire de la construction

76 Grabar, *Martyrium*, p. 343 ; Kitzinger, « The Cult of Images », p. 95–97.

77 Des hypothèses ont été émises sur les raisons de la réutilisation des stèles paléochrétiennes : N. Čubinašvili (*Handisi*, p. 9) suggère qu'elles avaient été soigneusement gardées de par leur importance cultuelle mais aussi de par leur fonction historique ; V. Jap'aridzé (*Ark'eologiuri dzeglebi*, p. 60) pense que certaines stèles ont été utilisées uniquement comme matériel de construction. Les deux hypothèses sont plausibles car le but de leur réutilisation ne semble pas être identique dans chaque cas précis. Voir aussi Gagošidzé, « Xožornis k'vasvetebi », p. 60–61.

78 Čubinašvili, *Handisi*, p. 10.



Fig. 3. Stèle de Nat'lismcemeli. Chasse de saint Eustathe.



Fig. 4. Stèle de Davat'i.

d'une croix en bois à Mcxet'a par le roi Mirian au début du IV[e] siècle : après son baptême, le roi Mirian aurait installé la croix dans la capitale Mcxet'a, dans les eaux de la rivière de Mtkvari. Tout le clan du roi, ainsi que les habitants de la ville furent baptisés en même temps que le roi[79]. La croix de Mcxet'a est ainsi devenue le symbole du christianisme et du baptême. La même source – *Mok'cevay k'art'lisay* – affirme que sainte Nino, l'illuminatrice de la Géorgie, a ordonné de détruire les anciennes idoles et a érigé à leur place les stèles, symboles de la nouvelle religion[80]. Dans *K'art'lis cxovreba* on trouve une information encore plus précise : le texte nous narre que Mirian sous l'ordre de sainte Nino installa des croix-stèles analogues à celle de Mcxet'a en trois autres endroits – à Bodbé, sur le mont de T'xot'i et à Ujarma. Les *chroniques* confirment que les croix en bois installées aux mêmes endroits que les anciennes idoles païennes ont été progressivement remplacées par les stèles en pierre et se sont répandues dans toute la Géorgie[81]. Les récits des pèlerins attestent que l'installation de la stèle surmontée d'une croix est liée à la reconnaissance du christianisme, confirmée par l'acte du baptême. Les pèlerins, voyageant à Jérusalem dans les premières années du christianisme, ont certainement vu la croix installée dans le Jourdain, à l'emplacement du baptême du Christ[82]. Cependant ces textes ne fournissent pas de renseignements précis sur la fonction de ces monuments. Les origines et les buts de cette pratique restent obscurs, il est difficile de reconstituer avec précision les usages que leur réservaient les fidèles. Le matériel archéologique et épigraphique reste ainsi la seule source permettant de déterminer la typologie et la fonction de ces stèles.

Le relief de la façade est de l'église d'Edzani (VI[e] s.) (fig. 5) reproduit entièrement la structure des stèles et leur typologie : ce sont en effet des piliers, le plus souvent carrés, habituellement ornés de reliefs, montés sur une base cubique et surmontés d'une croix.

L'image du chapiteau de la stèle de Dmanisi (VI[e] s.) fournit davantage de renseignements encore. Les deux faces de ce fragment cubique offrent une image identique (fig. 6) : montées sur des bases ornementées, des croix de Malte, très fréquentes en Géorgie surtout au VI[e] siècle[83], portent au croisement des bras un médaillon imitant une pierre précieuse ; deux autres médaillons analogues sont suspendus aux bras horizontaux de la croix. Une troisième face présente une image semblable mais la croix est remplacée par une rosette ou plutôt par une variante très stylisée de chrisme, étroitement lié à la croix qu'il remplace ici[84]. Une quatrième face (fig. 7) montre une stèle décorative

79 *K'art'lis cxovreba,* vol. 1, p. 72–130.
80 *K'art'lis cxovreba,* vol. 1, p. 89.
81 *K'art'lis cxovreba,* vol. 1, p. 72–130.
82 D'après A. Frolow, suivant la *Chronique de Théophane*, Théodose II avait envoyé en 420, à Jérusalem, une somme importante dont une partie était destinée à faire ériger au sommet du Golgotha une croix en or ornée de pierres précieuses, admirée par les pèlerins. Suivant des sources latines plus récentes, une croix aurait été érigée sur le Golgotha par Constantin (Frolow, « Numismatique byzantine », p. 83–85, avec la bibliographie en rapport p. 85, n. 1–6). Selon P. Maraval, le baptême du Christ dans le Jourdain est évoqué par les pèlerins dès le IV[e] siècle et c'est là aussi que l'empereur Anastase (430–518) fit édifier l'église qui le commémorait, ainsi qu'une colonne de marbre surmontée d'une croix en fer. Les pèlerins des VI[e]–VII[e] siècles ne connaissent cependant qu'une croix de bois plantée dans le fleuve à l'emplacement du baptême, voir Maraval, *Lieux saints*, p. 281, avec la bibliographie en rapport, n. 228–230.
83 Čubinašvili, « Bolnisskij Sion », p. 103–104 ; Čubinašvili, *C'romi,* p. 58 ; Čubinašvili, « Stely-kresty », p. 47.
84 Mačabeli, *K'vajvarebi,* p. 40.

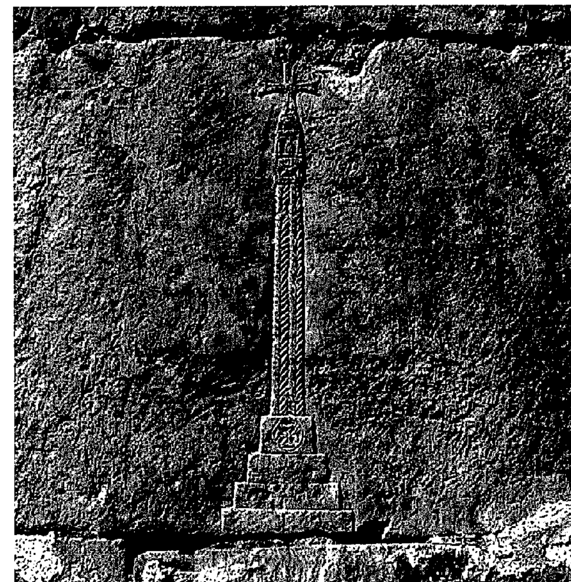


Fig. 5. Relief de la façade est de l'église d'Edzani

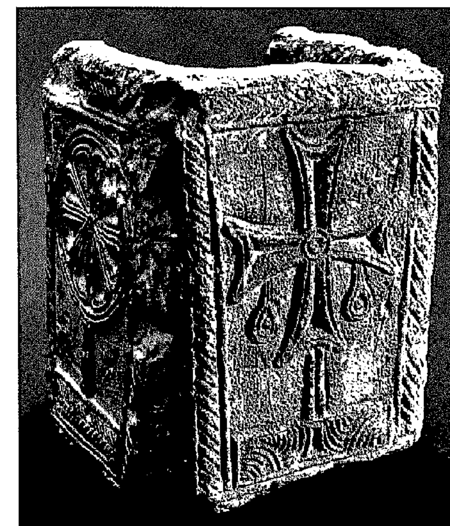


Fig. 6. Stèle de Dmanisi.



Fig. 7. Stèle de Dmanisi. Donateur.

couronnée d'une croix, avec à ses côtés un personnage assis sous un arc, les jambes croisées à l'orientale.

Le décor de chapiteau de Dmanisi exalte et glorifie la croix : répétée plusieurs fois sur ce fragment, décorée de pierres précieuses, elle renvoie à la croix dressée sur le Golgotha dès l'époque constantinienne qui fut remplacée par Théodose II par une croix décorée des pierres précieuses. La stèle reproduit le type traditionnellement employé à l'époque paléochrétienne pour évoquer la croix de Jérusalem, décrite par les pèlerins et figurée sur les ampoules et les autres objets liturgiques paléochrétiens[85]. Ainsi cette image témoigne des liens tissés entre la Géorgie et les centres spirituels de l'Orient chrétien et atteste la tradition de la vénération de la croix en Géorgie paléochrétienne. L'importance de ce

85 Comme par exemple la croix syrienne du IVe siècle, Volbach, *Avori*, p. 66, fig. 7a ; *Age of Spirituality*, n. 540 ; Maraval, *Lieux saints*, p. 281.

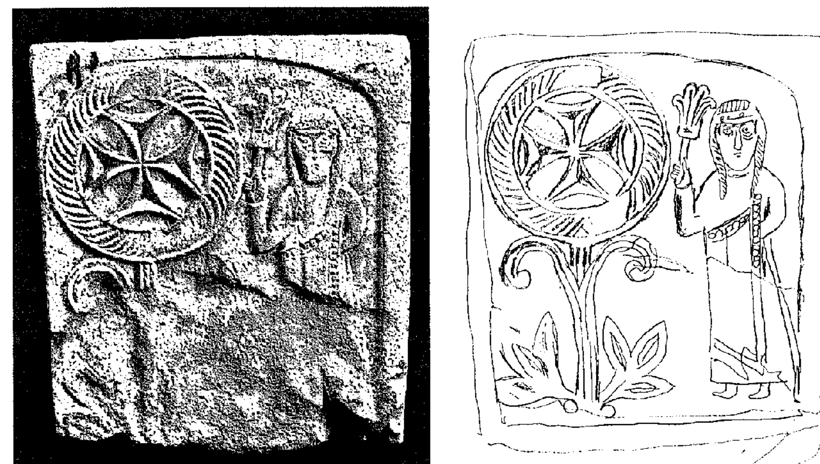


Fig. 8–9. Stèle de Samc'evrisi. Vénération de la croix.

décor tient à son image figurative unique, qui permet de reconstituer sa fonction. Le personnage figuré sous l'arc peut être identifié à un donateur devant le monument qu'il a lui-même commandité ; la scène dans son ensemble peut être interprétée comme une illustration du rituel de la vénération de la croix, elle-même représentée sur la droite. L'attitude de ce personnage peut être interprétée comme un acte de vénération ; elle semble indiquer aussi, tout comme sa position, le haut rang du donateur : les nobles sont représentés assis de cette manière et les rois sont souvent placés sous des arcs ou dans des niches dans l'iconographie sassanide et chrétienne. Le parallèle le plus proche est celui d'un ivoire copte du VIIe siècle au Musée de Baltimore ; selon l'avis général, il s'agit ici d'une copie de l'image triomphale de la fameuse coupe en argent (VIe s.) du roi Chosroes I[86] ; d'autres objets, comme le plat sassanide du Musée de l'Ermitage (VIe s.) ou encore la coupe du shah Chosroes II (?) à Téhéran (VIe s.) offrent une iconographie similaire[87]. L'inscription *asomtavruli* ⴕⴄ ⴘⴄ ⴜ ⴗⴄ ქ(რისტ)ე შე(ი)წყ(ალ)ე *Christ prends pitié,* confirme l'usage votif de la scène. Ainsi, cette représentation insolite reconstitue non seulement un modèle typologique de la stèle mais elle fournit de plus un témoignage explicite de la tradition locale ancienne du rituel de la vénération de la croix et illustre aussi la fonction cultuelle de ces monuments.

Une autre image présente sur la stèle de Samc'evrisi (Ve–VIe s.) (fig. 8–9) confirme la tradition de la vénération de la croix en Géorgie paléochrétienne : le relief montre un médaillon avec une croix, érigée sur un poteau et vénérée par une femme qui tient une fleur dans sa main. Les vêtements portés par ce personnage qui a probablement fait construire ce monument, représentent une variante du costume officiel byzantin, ce qui

86 Ghirshman, *Iran*, fig. 401–402.

87 *Splendeur des Sassanides*, p. 206–207, cat. 61 ; Ghirshman, *Iran*, fig. 245–246.

atteste l'influence des modèles byzantins, tout en indiquant la haute position sociale de la donatrice.

Ces deux exemples, de Dmanisi et de Samcevrisi, illustrent aussi parfaitement les influences, byzantine et sassanide, qui convergeaient sur la Géorgie à l'époque paléochrétienne, reflétant directement la situation historique du pays et fournissant le cadre d'intenses interactions artistiques.

L'installation des croix monumentales en plein air, loin des églises et sur les hauteurs, les collines ou montagnes les plus visibles[88], conforte l'hypothèse de leur fonction cultuelle. Parmi ces stèles, aucune (sauf celle qui se trouve près de l'église Saint-Georges à Zeda Vardzia) n'est contemporaine des églises construites à proximité. Cela doit signifier qu'elles en étaient indépendantes[89]. Les images figuratives de caractère dévotionnel, la taille importante des stèles (6 m, pour la plus haute des stèles conservées en Géorgie) et l'espace autour d'elles prouvent qu'elles était destinées à la prière. Les stèles remplaçaient vraisemblablement l'église : elles marquaient un espace saint, où l'on pratiquait des rituels religieux.

Parmi ces rituels, l'un des plus importants était certainement le baptême des adultes organisé dans une rivière, suivant l'ancienne pratique[90]. Le matériel archéologique confirme le lien entre les stèles et la cérémonie du baptême. Il est significatif que la plupart de ces objets ornés de la croix, dont la localisation est connue, soient toujours installés au bord des fleuves[91].

L'une des deux petites stèles de Brdadzori (2) (VIe s.), qui représente à cet égard un exemple intéressant, était installée sur la rive du fleuve et il n'y a pas eu d'église à proximité jusqu'en 1840. Son programme iconographique, dans lequel la scène de baptême tient une place considérable, le prouve. Une scène similaire est représentée sur la stèle de Berijvari (VIe–VIIe s.) et celle d'Usanet'i (VIIIe–IXe s.), installée sur la montagne du même nom. Aucune église ne fut construite près de cette stèle. Celle-ci avait évidemment la même destination[92]. Il est aussi évident que d'autres monuments de ce type ne semblent pas avoir eu de fonction baptismale, comme c'est le cas des stèles de Brdadzori, Berijvari ou Usanet'i, et que leur usage cultuel était différent. Compte tenu des programmes iconographiques diversifiés, ainsi que des nombreuses inscriptions qu'ils portent, ces objets semblent avoir servi à l'accomplissement de certains rituels, notamment baptismaux ou funéraires, ou bien avoir eu une fonction votive et protectrice.

Décorées d'images figuratives originales, parfois réunies dans des programmes complexes, les stèles portent aussi plusieurs dizaines d'inscriptions géorgiennes *asomt'avruli*[93], votives ou explicatives. Les inscriptions, contemporaines des monuments qu'ils accompagnent, offrent de précieux témoignages et contribuent à la définition de l'usage de l'objet. L'emplacement des inscriptions est variable, mais le plus

88 Čubinašvili, *Handisi*, p. 12.

89 Il s'agit des stèles paléochrétiennes. Au Moyen Âge elles sont contemporaines des églises, mais différentes d'un point de vue artistique : toujours couronnées d'une croix, elles ne portent pas de décor en relief (stèles de Kumurdo, Buzavet'i, Orja, Javaxet'i (X^e–XIe s.). Elles avaient évidemment une autre fonction.

90 Iamanidzé, *Installations*, p. 27–33.

91 Čubinašvili, *Handisi*, p. 10.

92 Iamanidzé, *Installations*, p. 39–40, fig. 29 (a–b) (Brdadzori) et p. 30–31, fig. 20–21 (Berijvari, Usanet'i).

93 L'*asomt'avruli* (« majuscules ») est le plus vieil alphabet géorgien connu.

souvent, surtout sur les exemples les plus anciens, on les retrouve sur les bases des stèles et sur les piliers à côté des images[94]. Les textes fournissent les informations suivantes : l'identification du monument – ეს ჯუარი – *cette croix* ; l'identification du saint à lequel la croix est dédiée ; la prière d'intercession ; le nom du donateur et parfois son titre ; si l'inscription évoque l'artiste, elle précise impérativement le nom du commanditaire ou du roi de l'époque ; le but de la construction de la croix : pour prier, pour supplier, pour commémorer. Enfin, l'inscription demande aux fidèles d'évoquer le commanditaire ou les commanditaires dans leurs prières[95]. Ainsi ces textes révèlent non seulement l'identité de donateurs mais contiennent aussi les prières que les commanditaires adressent à Dieu, à la Mère de Dieu, à la sainte Trinité ou à la Sainte Croix même. Le plus souvent les donateurs s'adressent à leur intercesseur pour le salut de leur âme, pour glorifier les saints et la croix, pour se protéger contre le Mal, pour commémorer les morts et pour le destin des vivants. Les inscriptions contribuent ainsi à l'identification de l'usage de l'objet, désigné comme une *croix du Christ* ou *une croix toute-puissante* ce qui met en valeur sa force et son importance[96]. Dans *K'at'lis cxovreba*, la stèle est également citée comme ძლევით შემოსილი ჯვარი – *la croix dotée de tout pouvoir*[97]. Le texte d'une invocation à un saint ou à la croix place les monuments dans des contextes d'utilisation différents – commémoratif, apotropaïque. Il procure un support aux prières de la liturgie et à celles des commanditaires. Quel que soit le contexte historique, la citation fréquente de noms de laïcs et la mention de leur titre de noblesse dans des inscriptions, réunis autour de l'idée du salut, met en évidence le fait que la stèle a été créée comme un symbole de dévotion d'une personne, donateur, ou seigneur « féodal », qui a commandité ce monument et qui a eu le privilège de le construire pour manifester et renforcer sa foi et son statut dans la société.

La stèle peut ainsi être interprétée comme le symbole de la croix du Golgotha, la référence au tombeau du Christ, l'idée du salut et du triomphe de la religion chrétienne. Dans les premiers siècles de la christianisation du pays, quand le paganisme était encore très répandu et alors que la population géorgienne n'était pas entièrement christianisée[98], il était nécessaire de renforcer le rôle de la nouvelle religion à travers des signes clairs et explicites, comme la stèle, dont le décor pouvait posséder également un sens explicite. Dans ce contexte, le recours à l'image des saints cavaliers, vainqueurs du Mal, était d'actualité ; elle correspondait parfaitement à la symbolique de ce monument : le combat avec le dragon et la défaite de ce dernier symbolisaient la victoire de la religion chrétienne. Cette image représente l'un des thèmes importants du répertoire iconographique des stèles.

94 Voir les exemples dans Annexe.

95 Šošiašvili, *Lapidaruli I*, p. 22–24.

96 L'accent mis sur la croix commémore la croix de bois plantée par sainte Nino et renvoie à celle du Golgotha.

97 Selon N. Čubinašvili, ce terme doit exprimer la force du triomphe sur le paganisme, encore très présent en Géorgie à cette époque : Čubinašvili, *Handisi*, p. 10–11.

98 Janašia, « P'eodalizaciis gzaze », p. 212.

Monuments

Au cours des années 1956–1958 pendant les travaux de l'expédition archéologique et l'exploration historique et géographique de la vallée de Xožorni près de la rivière de Banuš-Čai (K'vemo K'art'li, sud-est de Géorgie) un groupe important de stèles a été découvert, parmi lesquelles quatre portent une image de cavalier victorieux du dragon. De nombreux fragments de stèles ont été trouvés et réutilisés dans les murs de l'église à coupole du X[e] siècle située au sud-est du village de Xožorni (au 500 m)[99].

Petite stèle de Brdadzori (1)

Un de ces fragments dit de la petite stèle de Brdadzori (1) (fig. 10), qui offre l'image d'un saint cavalier, a été transporté avec les éléments des autres stèles trouvées dans les murs de cette église, dans le fonds du Musée Šalva Amiranašvili de l'Art géorgien où il se trouve aujourd'hui. Les renseignements bibliographiques sur ce monument sont peu nombreux. Niko Čubinašvili le cite dans son étude sur la stèle de Xandisi et propose comme datation les VI[e]–VII[e] siècles. Giorgi Javaxišvili offre ensuite sa description et propose la même date dans son catalogue des stèles publié dans les années 90. Enfin, Giorgi Gagošidzé fait l'examen des inscriptions[100].

L'image figurative est présente seulement sur l'une des trois faces décorées, probablement principale. Les deux côtés latéraux sont ornés de motifs végétaux composés de feuilles d'acanthe disposées en éventail. Le relief, très endommagé, offre la représentation d'un cavalier terrassant le dragon (fig. 11) : sa tête et la partie haute de son corps, ainsi que la tête de son cheval, ont disparu. La scène est divisée en deux par un listel étroit qui sert de sol au cheval ; le même type de listel suit comme encadrement toute la scène sur les deux côtés verticaux. Le cavalier, placé dans le registre supérieur, frappe un énorme monstre enroulé, à deux têtes, sculpté sur la partie inférieure – il terrasse le dragon en enfonçant dans sa tête sa lance, qu'il tient de la main gauche. Le dragon occupe presque les trois quarts de l'espace destiné au relief, il est de plus grandes dimensions que le cavalier.

Grande stèle de Brdadzori

Une autre stèle, dit « la grande stèle de Brdadzori » (fig. 12), qui se trouvait au XIX[e] siècle encore *in situ*, en plein air au sud de l'église arménienne déjà mentionnée, est installée aujourd'hui dans la cour du Musée Šalva Amiranašvili de l'Art Géorgien. Une datation de la deuxième moitié du VI[e] siècle a été proposée par Giorgi Javaxišvili, le seul à avoir brièvement publié ce monument dans son catalogue[101].

Provenant du village de Brdadzori et baptisée en raison de ses dimensions « la grande stèle de Brdadzori », elle mesure 6 mètres de hauteur et est la plus haute de toutes les stèles découvertes en Géorgie. Ce monument est l'un des rares à être presque entièrement préservé, offrant ainsi un témoignage précieux pour la typologie des stèles : seule

99 Musxelišvili, « K'vemo k'art'lis », p. 33 ; Gagošidzé, *Xožornis eklesia*, p. 6–7 ; Gagošidzé, « Xožornis k'vasvetebi », p. 60–71.

100 Čubinašvili, *Handisi*, p. 8 ; Javaxišvili, *Adrep'eodaluri*, p. 34 ; Gagošidzé, « Xožornis k'vasvetebi », p. 70–71.

101 Javaxišvili, *Adrep'eodaluri*, p. 33.



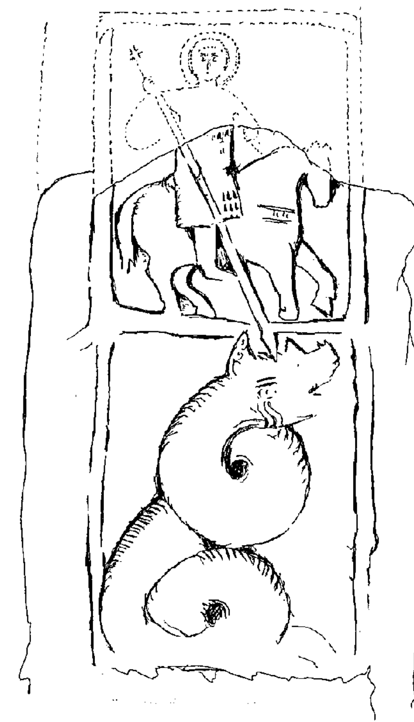


Fig. 10–11. Petite stèle de Brdadzori (1). Cavalier terrassant le dragon.

la croix qui la couronnait jadis est perdue ; le pilier et la base sont intacts. Malgré l'usure demeurent perceptibles les traces de l'inscription *asomt'avruli* en six lignes sur le côté sud de la base[102]. Le décor végétal, composé de feuilles de vigne et d'acanthe est bien conservé sur les côtés latéraux. La face principale est divisée en plusieurs compartiments carrés limités par des listels étroits, dont seul treize sont aujourd'hui visibles. Chaque compartiment portait un décor – des personnages ou des motifs géométriques. La face principale présente les scènes suivantes (du bas vers le haut) : une croix de Malte stylisée et ornée de feuilles, montée sur un piédestal (1) ; le Sacrifice d'Abraham (2) suivi par un carré rempli de motifs géométriques (3). Dans le compartiment suivant on distingue un animal (un cheval ?) qui se dirige vers la gauche (4). Ensuite, deux figures humaines, dont une tient la croix (5). Les images du sixième et septième panneau sont détruites. Le panneau suivant (8) montre un saint cavalier qui frappe un serpent. Le neuvième

102 Selon les sources, l'inscription a été détruite dans les années 1840, voir Musxelišvili, « K'vemo k'art'lis », p. 23–24 ; Gagošidzé, « Xožornis k'vasvetebi », p. 70, n. 40.

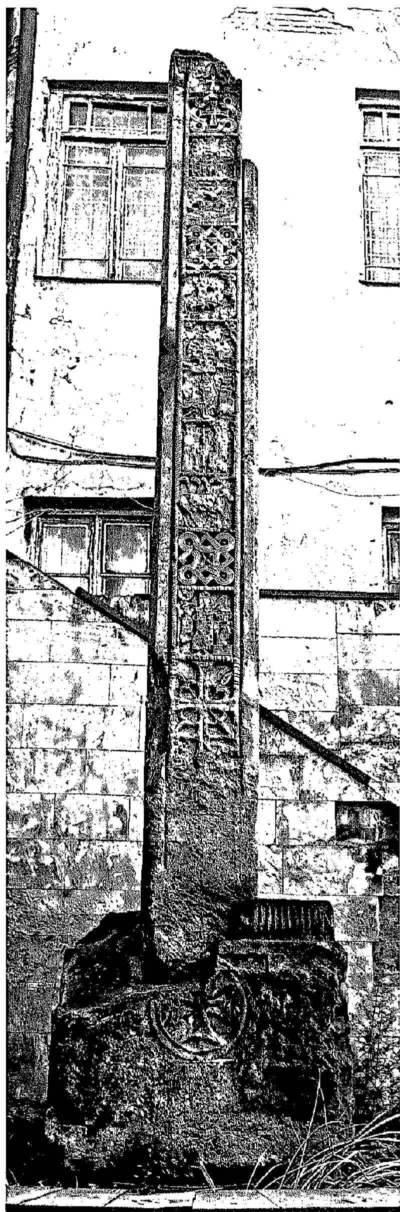


Fig. 12. Grande stèle de Brdadzori.

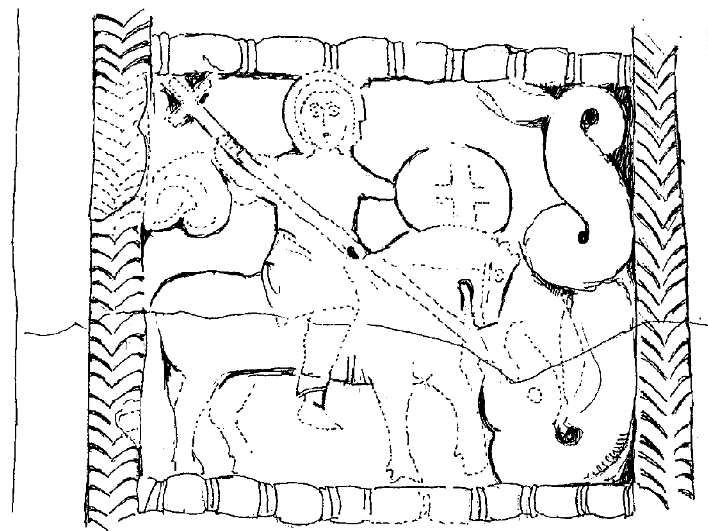


Fig. 14. Grande stèle de Brdadzori. Saint cavalier terrassant le serpent.

carré comporte des motifs géométriques. Le monument est couronnée par la scène de la Nativité, qui occupe deux carrés (10–11) : le premier présente la Mère de Dieu couchée en diagonale et l'autre les contours de trois rois mages. Le décor des deux derniers panneaux (12–13) est composé de croix avec des motifs ornementaux.

L'iconographie de la stèle est difficile à reconstituer. Cependant il est évident que l'image du cavalier occupe une place privilégiée dans le système hiérarchique du programme ; montée très haut, elle se retrouve près de la Nativité et montre un schéma quelque peu différent (fig. 13, pl. 1. fig. 14) : à droite, le grand serpent est disposé verticalement, de manière à ce que sa tête se retrouve sur le listel horizontal inférieur d'encadrement alors que le corps enroulé du monstre et sa queue se dressent devant le cavalier. Ce dernier attaque la tête du serpent avec sa longue lance couronnée d'une croix. Il tient un grand bouclier rond dans sa main gauche tendue.

La stèle de Xožorni

Un troisième exemple conservé également dans le fonds du Musée Šalva Amiranašvili de l'Art géorgien se trouve sur la stèle dite de Xožorni (fig. 15) découverte dans une église tardo-médiévale sur une montagne qui sépare les vallées de Xožorni et de Šulaveri. La stèle a été signalée d'abord dans les années 50, par Levan Musxelišvili[103] et mentionnée ensuite, à titre comparatif par Ekaterina Privalova dans son ouvrage sur les peintures

103 Musxelišvili, « K'vemo k'art'lis », p. 33.



Fig. 15. Stèle de Xožorni.





Fig. 16–17. Stèle de Xožorni. Saint cavalier terrassant le dragon.

murales de P'avnisi[104] ; enfin Giorgi Gagošidzé et Nicole Thierry l'ont considéré, offrant des suggestions contradictoires concernant l'identification du saint cavalier et la provenance du monument[105].

La stèle, conservée dans un état fragmentaire, est décorée sur trois côtés. Le côté droit est orné de motifs de vigne. Le côté gauche comporte un motif végétal composé de feuilles d'acanthe disposées en éventail – identique à ce que l'on voit sur la petite stèle de Brdadzori (1) ; la seule image figurative présentée sur la face principale répète également presque exactement son iconographie (fig. 16–17) : monté sur un cheval, le cavalier se dirige vers la droite, la tête et le corps tournés face au spectateur. On aperçoit l'ovale rond de son visage et sa coiffure en « chapeau », avec les cheveux bouclés autour de la tête dotée d'un nimbe. Dans sa main droite tendue, il porte la lance ; la main gauche fléchie au coude devant sa poitrine tient le bouclier. Un long dragon bicéphale, enroulé en deux grands anneaux, occupe entièrement le reste de l'espace au registre inférieur, séparé par un bandeau en relief. Les inscriptions *asomt'avruli* préservées sur ce fragment, qui rendent cet exemple particulièrement significatif, seront examinées plus bas.

104 Privalova, *P'avnisi*, p. 64.

105 Gagošidzé, « Xožornis k'vasvetebi », p. 70–71 ; Thierry, « Aux limites du sacré », p. 236. Nous reviendrons sur ces questions plus tard.

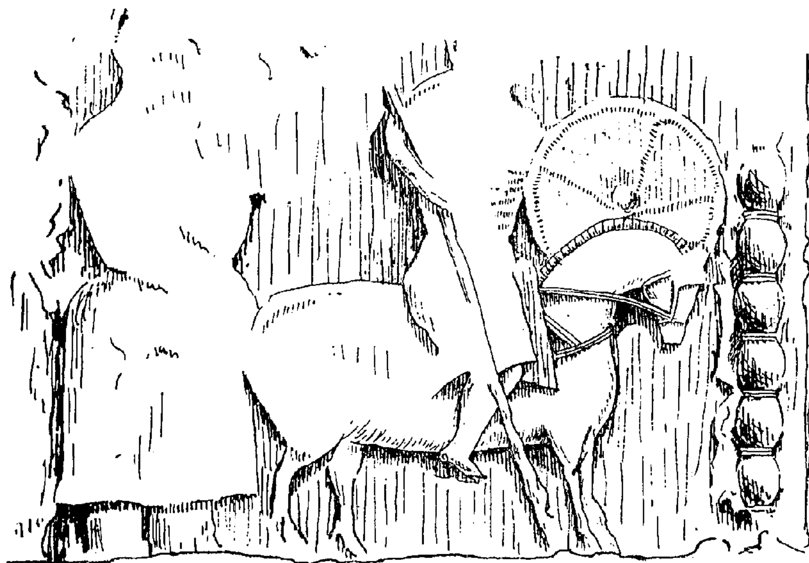


Fig. 18. Stèle de C'op'i. Cavalier.

La stèle de C'op'i

Un fragment d'une quatrième stèle a été découvert dans la petite église à nef unique du village C'op'i ; il a été réutilisé dans une des colonnes de la galerie de la façade ouest. Giorgi Ck'itišvili, qui a effectué les recherches historiques et géographiques du site à travers les vestiges architecturaux et la culture matérielle, a également publié une brève description de la stèle et un dessin de l'image du saint cavalier, proposant sa datation du VIe siècle[106].

La partie principale découverte dans l'église du village de C'op'i (fig. 18), qui présente encore un cavalier, comportait probablement d'autres images aujourd'hui disparues. Elle a conservé le décor de motifs végétaux de palmettes sur les trois autres côtés. La base carrée de la stèle est ornée d'une croix de Malte. Au vu du type de cette croix et des motifs de palmettes ainsi que de l'absence des étriers dans le harnachement du cheval, Giorgi Ck'itišvili a suggéré une datation au milieu de VIe siècle[107].

106 Ck'itišvili, « C'op'i », p. 90, pl. 2.
107 Ck'itišvili, « C'op'i », p. 90.

Quelques observations chronologiques

Les chercheurs ont unanimement accepté d'attribuer les stèles géorgiennes à une haute époque s'appuyant sur les dates de leur apparition et de disparition (VIe aux VIIIe s.), leur typologie et leurs caractéristiques stylistiques et iconographiques[108]. Ajoutons ici que mises à part les spécificités stylistiques et iconographiques, les sources écrites et la paléographie des inscriptions fournissent de bons indices chronologiques pour la datation de ces monuments[109].

Les images de saints cavaliers illustrent de manière explicite le processus d'assimilation de différents motifs dans l'art géorgien de cette époque et permet d'observer le mélange de tendances stylistiques diverses. La thématique triomphale et les nombreuses images de héros cavaliers connues de l'époque antique, notamment gréco-romaines et sassanides, ont certainement influencé les concepteurs géorgiens. Ainsi, la pose et l'attitude du cavalier de Xožorni, ses attributs militaires – la lance et le bouclier – et la manière de les tenir, mais aussi la posture de son cheval en mouvement, rappellent les modèles antiques[110]. Le bouclier rond, que l'on voit sur les images de Xožorni et de la « grande Brdadzori » et qui fait également partie de plusieurs exemples peints plus tardifs, par exemple en Cappadoce, apparaît exclusivement sur les stèles et est absent des autres représentations sculptées géorgiennes plus tardives, ce qui permet de considérer cet élément comme une réminiscence antique. On retrouve cet attribut sur quelques fragments de reliefs du Musée Archéologique d'Istanbul, datés des IVe–Ve siècles. Ces reliefs honorifiques, inspirés de l'art antique, montrent les soldats anonymes, parfois montés sur un cheval, tenant d'une main une lance dressée et de l'autre – un bouclier rond[111].

D'autres images, celles de la petite stèle de Bradzori et éventuellement de C'op'i rappellent plutôt les guerriers sassanides, par la pose statique, qui montre le pied levé du cheval et qui rappelle les reliefs rupestres. L'attitude du cavalier avec un bras fléchi au coude et l'autre tendu en avant, sans toucher les rênes, est également très proche des images sassanides et évoque l'attitude des archers sur la vaisselle en argent[112]. Enfin, l'absence d'étriers, qui ne font pas partie du harnachement du cheval et semblent également être absents dans les représentations de cavaliers de la Rome antique et dans l'art sassanide, renvoi aux images paléochrétiennes[113]. Quelques détails donnent aussi des indices

108 Čubinašvili, *Handisi* ; Javaxišvili, *Adrep'eodaluri* ; Mačabeli, *K'vajvarebi* ; Mačabeli, « Adrek'ristianuli k'art'uli plastika » ; Aladašvili, « Nekotorye voprosy », p. 64–90 ; Thierry, « Aux limites du sacré », p. 233–247 ; Thierry, « Gogarène », p. 169–223 ; Thierry, Donabédian, *Les arts arméniens*, p. 77 et p. 79–80 ; Donabédian, « Les thèmes bibliques », p. 253–314.
109 Leur construction est décrite dans *Mok'cevay K'art'lisay* et signalée dans les récits de pèlerins.
110 Notamment sur les sarcophages et les reliefs funéraires.
111 Firatli, *La sculpture byzantine*, p. 39–40, cat. 71–73, pl. 27.
112 *Splendeur des Sassanides*, p. 71–94 ; *Les Perses sassanides*, p. 38, fig. 3, p. 187, fig. 3, p. 89 et p. 94.
113 Un étrier sassanide, daté de la fin VIe – début VIIe siècle est conservé au RGZM, voir dans *Splendeur des Sassanides*, p. 187. Les chercheurs ont bien retracé le cheminement de l'apparition des étriers à Byzance et ont prouvé qu'au VIe siècle, les étriers ont été empruntés aux Avars qui eux même les ont adoptés des Chinois. Rappelons que, dans les sources textuelles, ils sont attestés déjà au VIe siècle – dans le *Strategikon* attribué à l'empereur Maurice (582–602) qui, selon certains chercheurs a été écrit peu de temps après l'introduction des étriers. La présence d'étriers dans les représentations de cavaliers indique, donc une date de la fin du VIe – début du VIIe, à partir de laquelle ils se répandent en Occident et à Byzance,

chronologiques supplémentaires. La coiffure en « chapeau », avec les cheveux bouclés et la tête nimbée du cavalier de la stèle de Xožorni sont également typiques des reliefs anciens géorgiens et correspondent parfaitement à ce que l'on voit sur les autres monuments sculptés de même époque : sur le relief de la façade ouest de l'église d'Edzani (VI[e] s.), sur la stèle de Xandisi (VI[e] s.), sur le relief de l'entrée sud de l'église de Jvari, etc.

L'ornement sur les stèles représente un autre indice important pour la chronologie. Le motif de feuilles d'acanthe en éventail utilisé par les artistes de Brdadzori et Xožorni est typique de l'époque et fréquent sur d'autres reliefs paléochrétiennes. On le voit sur les reliefs provenant de différents régions de Géorgie : sur les stèles de Davat'i (VI[e] s.), de Sacxenisi (VI[e] s.), sur la cuve baptismale de Žalet'i (VI[e]–VII[e] s.). Un autre motif, celui des feuilles de vigne, étroitement lié à l'arbre de vie est connu depuis l'antiquité et souvent employé, notamment par les artistes géorgiens, par exemple sur les stèles de Xandisi, Nat'limcemeni (les deux des VI[e]–VII[e] s.), celle de Kataula (VII[e] s.), Mamula (VII[e]–VIII[e] s.)[114].

L'interprétation de l'héritage de l'art antique de manière nouvelle est un processus connu et caractéristique de l'art tant byzantin que géorgien. En Géorgie, ce processus se combine aux traditions locales préexistantes, ce qui expliquerait la coexistence de deux tendances artistiques différentes, l'une « volumineuse », provenant de l'art antique, et l'autre « décorative », issue de la tradition locale[115]. Les reliefs des stèles suivent les tendances de la sculpture des VI[e]–VII[e] siècles et s'inscrivent dans les limites de cette époque. Les figures statiques des cavaliers, avec le mariage de formes « en bloc » et plus volumineuses indiquent justement la réinterprétation de modèles antiques sur la base de spécificités locales. Ce procédé stylistique est caractéristique des reliefs des VI[e]–VII[e] siècles (Xandisi, Q'ačag'ana, Žalet'i). À certains égards (les figures en léger relief, la façon de traiter les vêtements ou les lignes de plis suggérant un certain volume), il se rapproche également de reliefs datés du VI[e] siècle (les reliefs de l'église Jvari de Mcxet'a).

Problème d'identification d'un atelier

Si la datation des premières images géorgiennes de cavaliers n'a pas été remise en question dans les rares études qui leurs ont été consacrées, la provenance de certaines stèles, découvertes dans la vallée de la rivière de Xožorni à K'vemo K'art'li, dont celles de Brdadzori et de Xožorni, a attiré plus d'attention de la part des chercheurs. Ces questions ont été notamment soulevées par Jean-Michel Thierry et Nicole Thierry dans leurs études sur la sculpture du Haut Moyen Âge[116]. La tentative de définition d'un atelier sur le territoire où ces monuments ont été découverts a été faite par Nicole Thierry. D'importantes conclusions ont été proposées par l'auteur dans son article publié en 1985: elle

voir Bivar, « The stirrup and its Origins », p. 61–65 ; Bivar, « Cavalry equipment and tactics », p. 274 et p. 286–288 ; Haldon, « Arms and Armour », p. 66–68, n. 4 ; Dawson, « Suntagma Hoplôn », p. 81 ; La Salvia, « La diffusione », p. 155–171 ; Ivanišević, Bugarski, « Les étriers byzantins », p. 135–142 ; Iamanidzé, *Installations*, p. 124.

114 Iamanidzé, *Installations*, p. 33–43 ; Mačabeli, *Kvajvarebi* ; pour la stèle de Xandisi : Čubinašvili, *Handisi*.

115 Čubinašvili, *Gruzinskoe čekannoe*, vol. 1, p. 645 ; Čubinašvili, *Pamâtniki tipa Džvari*, p. 152–153.

116 Thierry, « Gogarène », p. 169–223 ; Thierry, Donabédian, *Les arts arméniens*, p. 77 et p. 79–80.

a compté ces monuments parmi les œuvres arméniennes et a localisé un atelier arménien dit de « Gogarène » sur le territoire en question[117].

Quatre stèles comportant une image de cavalier terrassant le dragon ou serpent et faisant l'objet de nos recherches proviennent de la vallée de Xožorni, c'est-à-dire précisément de cette région. Compte tenu de l'absence d'études approfondies sur les stèles en général et notamment sur la petite stèle de Brdadzori (2), un examen plus poussé nous a paru justifié.

La vallée de la rivière de Xožorni (ancienne Banuš-Čai) était peuplée de Géorgiens dès une époque très ancienne. Ce territoire de K'vemo K'art'li qui se trouve dans les limites de la région de Marneuli, est peuplé aujourd'hui par des Azerbaidjanais arrivés aux XVII[e]–XVIII[e] siècles, des Arméniens et des Grecs arrivés un peu plus tard[118]. À l'époque paléochrétienne le village de C'op'i était le centre de cette vallée[119] ; ici sont préservés les vestiges d'une forteresse et d'une église géorgienne, tous deux datés du V[e] siècle. Au moins deux autres églises géorgiennes se trouvent aux alentours de cette ancienne forteresse : l'une, située près du village de C'op'i et datée du VI[e] siècle, et l'autre, datée du VIII[e] siècle, dans l'ancien village de Melik'ašeni[120]. À la fin du X[e] siècle, la vallée de Xožorni se trouve dans les limites du nouveau royaume Tašir-Dzoraget'i des Bagratides arméniens et c'est à partir de cette époque que la population arménienne est définitivement installée dans cette région. L'église à coupole située au sud-est du village de Xožorni (à 500 m), dans les murs de laquelle ont été retrouvés de nombreux fragments de stèles paléochrétiennes, a été construite au X[e] siècle par un donateur géorgien. Dans les années 50–60 du XI[e] siècle, elle a été reconstruite par un descendant de la famille de Mxargrdzeli Xosrov, transformée et adaptée à la liturgie arménienne[121].

Le matériel archéologique confirme l'existence d'une vie très active dans la vallée de Xožorni déjà au I[er] siècle avant J.C. À partir de cette époque et jusqu'au X[e] siècle, cette vallée comptait sept sites peuplés de Géorgiens, parmi lesquels ceux de Xožorni, de Brdadzori et de C'op'i[122]. Les fragments de plusieurs stèles sculptées découvertes dans les murs de l'église de Xožorni[123] et dans ses alentours sont richement décorés d'images figuratives, de motifs ornementaux et d'inscriptions. À part les saints cavaliers, les onze fragments trouvés à Xožorni offrent une inscription *asomt'avruli,* deux images de l'Ascension du Christ, deux bustes de saints, le livre à la main, probablement des évangélistes, des croix de Malte montées sur des piédestaux et des motifs ornementaux[124]. Ce témoignage archéologique permet de localiser dans cette vallée un atelier, très actif dès l'époque paléochrétienne.

117 Thierry, « Gogarène », p. 169–223 ; Thierry, Donabédian, *Les arts arméniens*, p. 77 et p. 79–80.

118 Musxelišvili, « K'vemo k'art'lis », p. 23–25 ; Gagošidzé, *Xožornis eklesia*, p. 4.

119 Ck'itišvili, « C'op'i », p. 90 ; Musxelišvili, « K'vemo k'art'lis », p. 35.

120 Gagošidzé, *Xožornis eklesia*, p. 6–7, avec la bibliographie exhaustive sur le sujet.

121 Musxelišvili, « K'vemo k'art'lis », p. 33 ; Gagošidzé, *Xožornis eklesia* ; « Xožornis k'vasvetebi », p. 60–71.

122 Ck'itišvili, « C'op'i », p. 85.

123 Selon T. Izmajlova, les féodaux arméniens incluaient très souvent les éléments géorgiens, notamment les fragments des stèles paléochrétiennes, dans le système du décor des façades des églises plus tardives qu'ils commanditaient, à cause de cela, les façades des églises prenaient parfois un aspect / caractère éclectique : Izmajlova, « Svjazi arxitekturnogo dekora », p. 313–318.

124 Gagošidzé, « Xožornis k'vasvetebi », p. 66–71.

Pour apporter quelques points supplémentaires au problème de l'identification de cet atelier, il faut examiner deux aspects particuliers : le premier, de géographie historique et le second, artistique, car la définition de l'atelier arménien dit « de Gogarène » sur ce territoire est principalement fondée sur la localisation géographique des œuvres en question sur le territoire de l'ancienne Gogarène et sur le style original, linéaire, de ce groupe de reliefs, nommé préalablement « atelier de la stèle de Xandisi » et renommé et redéfini par Nicole Thierry comme « atelier de Gogarène »[125]. Ainsi, nous nous trouvons face à un problème de géographie historique du Caucase, car il s'agit ici de la localisation de la Gogarène « strabonienne »[126] et nous devons nous interroger sur la définition ethnique de cette région historique.

Aspect historique

En abordant ce problème, Nicole Thierry s'appuie principalement sur les sources historiques arméniennes (S. Eremian, M. Hovanessian, E. Lalaian, L. Movsesian, S. Toumanoff). Or, il s'agit ici d'une province « limitrophe entre la Géorgie et l'Arménie qui est considérée comme une pomme de discorde entre les deux nations voisines »[127] et, dans ces conditions, l'interrogation des sources géorgiennes paraît également utile. Les ouvrages des historiens Ivane Javaxišvili, Nikoloz et Simon Janašia, David Musxelišvili, Nikoloz Berdzenišvili peuvent en effet apporter de précisions pour élucider certains problèmes qui demeurent obscurs.

1/ Premier point : suivant Toumanoff, Nicole Thierry écrit que « la Gogarène devenue Gugark pour les Arméniens est souvent confondue par les *chroniques* avec l'Ibérie elle-même »[128]. Or il ne s'agit pas ici d'une confusion – les sources indiquent que la Gogarène a été prise par les Arméniens au IIe siècle av. J.-C., justement à l'Ibérie qui était la tribu la plus au sud de K'art'li[129].

2/ Suivant Jean Catholicos, l'historien et géographe arménien du VIIe siècle[130], « Les habitants nommés Gougariens, appartiennent au tronc linguistique géorgien » ; selon Nicole Thierry, « le sud du pays fut arménisé tôt (Ve s.), nommé *Somxeti* par les Géorgiens, il était nommé *Tašir* par les Arméniens, c'est-à-dire que là cohabitent les deux ethnies »[131] et ensuite « Arménienne sous Tigran le Grand, elle (la Gogarène) passa aux Géorgiens en 387. Elle suivit alors le destin de la Géorgie : d'abord sous la domination perse jusqu'en 591, elle passa dans l'obédience byzantine, puis arabe ». Et pour terminer cette séquence historique faite par l'auteur, « La province disparut de la carte politique au début du IXe siècle, lorsque elle tomba entièrement dans l'héritage des premiers rois Bagratides d'Ibérie »[132].

125 Chubinasvli, *Handisi* ; Thierry, « Gogarène », p. 169–223. L'article de K. Mačabeli, publié suite à la recherche de N. Thierry mérite l'attention car il tente d'éclairer certains points obscurs concernant la définition de l'atelier sur le territoire en question : Mačabeli, « Obiek'turi kvlevisat'vis », p. 51–62.
126 Strabon, *Géographie*, livre XI, chap. 3 et 5.
127 Thierry, « Gogarène », p. 170, n. 5.
128 Thierry, « Gogarène », p. 171, n. 8.
129 Javaxišvili, *K'art'veli eris*, vol. 1, p. 423 ; Janašia, *Narkvevebi*, p. 90–91.
130 Jean Catholicos, *Arménie*, p. 38, p. 78 et p. 110.
131 Thierry, « Gogarène », p. 170, n. 4.
132 Thierry, « Gogarène », p. 170.

Ainsi selon les sources arméniennes, et suivant aussi cette « chaine », construite par Nicole Thierry, la province en question a été géorgienne aux VIe–VIIe siècles, c'est-à-dire à l'époque qui correspond à la production des stèles en question.

D'après Niko Berdzenišvili, les territoires de K'vemo K'art'li (Gardabani, Gugaret'i, T'rialet'i, Tašir et Aboc) étaient déjà à l'âge du bronze peuplés de tribus géorgiennes. À l'âge du fer tous ces territoires revendiqués ont été réunis en Ibérie (K'art'li)[133]. Dans l'historiographie géorgienne, la question de Gugark' ou de la Gogarène est traitée par plusieurs auteurs[134] ; les conclusions se fondent sur les sources géorgiennes et arméniennes. Le bref résumé de ces recherches, qui d'ailleurs ne se différencie pas de celui que l'on pourrait tirer suite à l'examen de Nicole Thierry, est le suivant : au IIe siècle avant J.-C la Gogarène est une province d'Ibérie qui, selon Strabon, a été récupérée par les Arméniens. Aux Ier-IIe siècles la Gogarène fait partie de K'art'li. Aux IIe–IIIe siècles, l'Arménie avance les frontières vers le nord et les terres nouvellement annexées passent à *sapitiaxšo* de Gogark' ; mais dans les années 60 du IVe siècle, Gugark' entre dans la *sapitiaxšo* de K'art'li[135]. Au VIe siècle, elle suivait alors le destin de la Géorgie. D'après Jean Catholicos, Kvirion, le Catholicos géorgien de K'art'li, est devenu l'archevêque des « Géorgiens, Gougareens et Mingreles ». Selon le même Jean Catholicos, Gougark' unissait au VIIe siècle neuf vallées tenues par les Géorgiens[136].

Ce bref examen des documents historiques permet de conclure que la province connue sous le nom de Gogarène (Gugark', Gugaret'i) a fait partie de K'vemo K'art'li pendant des siècles et, en raison de changements de situation politique, s'est retrouvée dans les limites de l'Arménie[137]. Il n'est donc pas étonnant que la population de cette province frontalière entre la Géorgie et l'Arménie ait été bilingue.

Les inscriptions

« Les deux seules inscriptions votives » géorgiennes, sont mentionnées par Nicole Thierry, celles des stèles de Pantiani (Šida K'art'li) et de Davit' Gareja (gare Kaxet'i historique, Est de la Géorgie), permettent à l'auteur de conclure que, bien que la langue géorgienne ait dominé, dans cet atelier travaillaient des artisans de provenance et de langue différentes[138]. Cette affirmation mérite plus d'attention car, en réalité, sur les stèles géorgiennes, l'on trouve plusieurs dizaines d'inscriptions *asomt'avruli*, contemporaines de monuments, votives ou explicatives, dont certaines ont été déjà évoquées au cours de notre recherche[139]. Rappelons aussi que dans ces textes, parfois assez longs, gravés sur les bases des stèles ou introduits dans les scènes sur les piliers, sont mentionnés les

133 Berdzenišvili, *Sakit'vebi*, p. 366–367.
134 Javaxišvili, *K'art'veli eris*, vol. 1, p. 423 ; Janašia, *Narkvevebi*, p. 90–91.
135 Selon Janašia, *Sapitiaxsho* de Gugark' disparait et sa partie nord, avec le tribut de K'vemo K'art'li, crée un nouvel élément politique – *sapitiaxšo* de K'vemo K'art'li. Dans l'optique arménienne Gugark' s'établit alors comme le nom général de K'vemo K'art'li, Janašia, *Šromebi II*, p. 90–91.
136 Jean Catholicos, *Arménie*, p. 38, p. 78 et p. 110. Iv. Javaxišvili, *K'art'veli eris*, vol. 1, p. 423.
137 À part les ouvrages déjà cités d'Iv. Javaxišvili, S. Janašia, voir aussi Musxelišvili, « P'eodalismis xanis », p. 144–163 ; Berdzenišvili, *Istoriuli geograp'iidan*, p. 21–23 ; Berdzenišvili, *Narkvevebi*, vol 2, p. 82 ; Movses Xorenaci, *Somxet'is istoria*, p. 106, p. 264, n. 46 et p. 281, n. 9 ; Drasxanakertei, *Armeniâ*, p. 186, p. 202, et p. 244, n. 55.
138 Thierry, « Gogarène », p. 191.
139 Voir Annexe.

noms et parfois les titres de donateurs géorgiens (comme c'est le cas de l'inscription sur le chapiteau de la stèle de Damnisi, sur les stèles de Davat'i, de Kataula, d'Usanet'i etc., pour ne citer que quelques exemples). La présence d'inscriptions et surtout de noms de commanditaires est habituellement considérée comme une indication importante pour définir la provenance des monuments. De nombreuses inscriptions *asomt'avruli* sur les stèles peut aussi être considéré comme une particularité purement géorgienne qui les singularise et en même temps les distingue des stèles arméniennes, également largement répandues à la même époque : aucune stèle arménienne retrouvée ne porte d'inscription.

En ce qui concerne la région de Xožorni / C'op'i, en effet, la population de cette vallée a été mélangée, ce qui est confirmé par des inscriptions arméniennes médiévales qui se multiplient et apparaissent à côté des inscriptions géorgiennes aux XIe–XIIIe siècles[140]. Cela confirme incontestablement le fait signalé dans les sources historiques, qu'à l'époque médiévale, la population de la région sud de K'vemo K'art'li (et donc de la vallée de Xožorni / C'op'i) était arméno-géorgienne[141]. Mais l'épigraphie d'une haute époque dans cette région est exclusivement géorgienne[142].

Outre le fait de considérer la vallée de Xožorni comme un territoire arménien, un des arguments pour l'identification de l'atelier de Gogarène est un graffite arménien qui se trouve sur l'une des petites stèles de Brdadzori (2) (VIe s.), avec l'image de l'Ascension du Christ sur le chapiteau (fig. 19). Ce graffite a été utilisé pour prouver l'origine arménienne de ce monument et en conséquence, de tous les autres provenant de la même région[143]. Le texte en question se trouve sur deux listels ronds verticaux de la face sud de la stèle datée du VIe siècle (fig. 20–22). Les lettres arméniennes profondément insérées et alignées verticalement se lisent très clairement de haut en bas et annoncent des noms de personnes qui ne sont pas liées. Sur le listel droit quatre noms sont clairement visibles : *Gesam, Mare(m)ik, K'avoy, Sayguš.* Sur le listel gauche : *Abram.* Après ce nom l'inscription est interrompue[144].

140 Musxelišvili, « K'vemo k'art'lis », p. 60–60 ; Gagošildzé, *Xožornis eklesia*, p. 6.

141 Drasxanakerteli, *Somxet'is istoria*, p. 38 ; Aleksidzé, « Religiuri situaciis », p. 103–109 ; Berdzenišvili, *Narkvevebi*, vol. 1, p. 104 ; Gagošidzé, *Xožornis eklesia*, p. 6.

142 Parmi ces inscriptions, dont celles de Xožorni et de la grande stèle de Brdadzori qui ont été déjà évoquées, l'une, la plus longue et la mieux conservée (sur une hauteur de 170 cm), dans la partie nord du mur de l'abside de l'église de Xožorni, mérite une attention particulière : le fragment (74x32x32cm) qui faisait partie du chapiteau de la stèle porte des motifs ornementaux et une inscription *asomt'avruli* de six lignes. Le début et la fin de l'inscription sont perdus : [illegible] *Jean, son frère* ; elle mentionnait sans doute les deux apôtres « Jacques, fils de Zébédée, et Jean, son frère » mentionnés dans l'Évangile (Matthew 4, 21 et 10.2 ; Marc 1. 19 et 3.17). Selon l'analyse paléographique de G. Gagošidzé, cette inscription présente des analogies avec celles des stèles de Kataula (VIIe s.) d'Usane'ti (VIIIe s.), et peut être datée de la IIème moitié du VIIe siècle, Gagošidzé, « Xožornis stelebi », p. 61, fig. 3 ; *Xožornis eklesia*, p. 6 et p. 15.

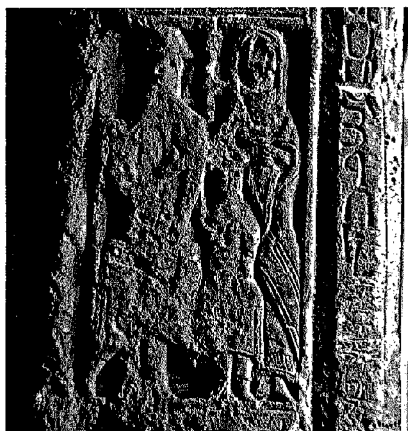
143 Thierry, « Gogarène », p. 193. J. M. Thierry cite les stèles de Xožorni et Brdadzori parmi les monuments arméniens. *Les arts arméniens,* p. 77, p. 79 et p. 80.

144 Cette inscription n'a jamais fait l'objet d'une étude spéciale : elle a été mentionnée brièvement par L. Azarân dans son étude générale sur les stèles arméniennes des IVe–VIIe (*Valmijnadaryan*, p. 61), sans que l'auteur précise sa datation. Il lit le texte de la même manière : « Gersam Maremik Qawoy ew Sayguš », « Abra(m) ». Azarân suggère que la stèle représente un monument funéraire d'une famille dont les noms de défunts sont cités dans l'inscription. Je remercie E. Vardanyan des renseignements à propos de cet ouvrage. G. Gagošidzé, qui a effectué une recherche exhaustive sur l'architecture de l'église de



Fig. 19. Petite stèle de Brdadzori (2).





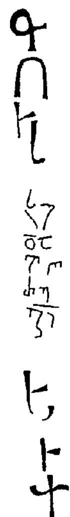


Fig. 20–23. Petite stèle de Brdadzori (2). Graffiti arménien et géorgien.

Rappelons ici encore une fois que les inscriptions sur les stèles géorgiennes sont généralement placées sur la base de ces dernières ou bien près des personnages représentés. En revanche, parmi les nombreuses stèles arméniennes conservées aucune n'offre même une trace d'inscription, ce qui indique l'absence d'une telle tradition en Arménie. La présence de l'inscription arménienne sur la stèle de Brdadzori paraît donc inhabituelle. Si l'on examine de près les lettres arméniennes, on observe sans difficulté que sur le listel droit, à la hauteur de 74 cm de la base, l'inscription « s'arrête » après *Sayguš* et la citation des noms arméniens se poursuit seulement après un intervalle de 9 cm., lorsque l'on distingue à peine le nom *Evk'av* (fig. 21–23). Dans cet intervalle de 9 cm., des lettres géorgiennes *asomt'avruli*, écrites sans doute par un fidèle ou pèlerin, sont clairement lisibles : /Ⴑ/Ⴄ/ ႫႤ/ႣႠ/ႥႼ ႤႰႤ (/(ე)/ს(ე)/ (მ)ე/ და/ვწ/(ე)/რე გ/(იორგ)/ი) *C'est moi, Giorgi qui ai écrit cela.* La paléographie de cette inscription géorgienne indique clairement la fin du IXe ou le début Xe siècles. Il semble évident qu'au moment de la réalisation de l'inscription arménienne, les graffiti géorgiens existaient déjà, puisque le « scribe » arménien a tenu compte de son existence quand il a gravé son texte : il s'interrompt en effet au niveau des lettres géorgiennes pour reprendre à la fin de ces derniers. L'auteur arménien a donc arrangé ses inscriptions selon la place disponible. Suite à ces observations, la conclusion suivante s'impose : l'inscription arménienne doit être plus tardive que les graffiti géorgiens. Compte tenu de la datation de ces graffiti et de la paléographie des lettres arméniennes, qui semble être typique pour l'époque médiévale[145], elle a dû être réalisée au Xe siècle, ce qui correspond à une époque de migration arménienne très active dans la région de K'vemo K'art'li.

Aspect artistique

L'identification de l'atelier dit « de Gogarène » nous a amenée à nous interroger sur les aspects artistiques. Signalons d'abord que cette région géographique inclut des monuments architecturaux paléochrétiens dont l'origine géorgienne n'a jamais était mise en question : les églises de K'vemo Bolnisi, d'Edzani et de T'et'ric'q'aro, toutes datées du VIe siècle, se trouvent précisément sur le même territoire et les stèles en question sont étroitement liées à ces monuments d'un point de vue artistique[146].

Le style particulier représente un autre indice important, qui réunirait toutes ces stèles en « école de Gogarène ». Jean-Michel Thierry le définit à juste titre comme « caractérisé par la finesse de la sculpture, par la forme des visages oblongs en continuité avec le cou, la coiffure en « béret », les yeux globuleux, le nez minuscule, l'absence de bouche et d'oreilles, une sorte de caricature de visages protobyzantins à quoi il faut ajouter la schématisation du drapé des vêtements »[147]. Ces figures, typiques des reliefs des VIe–VIIe siècles, sont en effet facilement reconnaissables : disproportionnées, présentées sur un plan unique, avec des têtes nimbées et des mains trop grandes, en relief un peu plus prononcé, la coiffure en « chapeau » très typée, les pieds trop petits, aux

Xožorni, a proposé des observations permettant d'apporter des précisions sur le caractère et la datation de cette inscription, Gagošidzé, « Xožornis stelebi », p. 70.

145 En tous cas ce type des lettres est attestée sur les monuments arméniens de Xe siècle, Gagošidzé, « Xožornis stelebi », p. 70.

146 Aladašvili, *Monumental'naâ skul'ptura*, p. 24–30.

147 Thierry, *Les arts arméniens*, p. 79–80 ; N. Thierry, « Gogarène », p. 186–188 ; Cubinašvili, *Handisi*.

talons joints, avec un tracé de lignes en diagonales, décoratif et stylisé, sur leurs longs habits et les traits du visage déterminant l'expressivité de l'ensemble. Ce style qui définit les stèles géorgiennes et arméniennes, ne permet pas de trancher définitivement la question de leur origine et leur attribution selon ce critère à un seul atelier arménien reste controversée.

Il faut cependant signaler qu'en réalité la répartition géographique des stèles, ainsi que des autres monuments géorgiens caractérisés par le même style, est beaucoup plus large et dépasse les limites du territoire de la Gogarène, s'étendant à différentes régions de la Géorgie : Samcxe-Javaxet'i, T'rialet'i, T'ianet'i, Šida K'art'li, Kvemo K'art'li. À part les stèles de Xandisi, de Berjvari, de Davat'i, de Dmanisi, de Sacxenisi et la croix sculptée de Q'ačag'ana (toutes du VI[e] siècle), les nombreux témoignages archéologiques permettent de constater une évidente ressemblance stylistique entre des monuments paléochrétiens géorgiens, comme la cuve baptismale de Žalet'i qui se trouve à T'ianet'i, l'autel de Burdiani à Kaxet'i, la plaque funéraire de Zédazéni près de Mcxet'a etc., qui proviennent donc de différentes régions de Géorgie, et les images qui se trouvent sur le territoire de la vallée de Xožorni (donc en « Gogarène »). La similitude est aussi frappante notamment avec les fragments de stèles encastrés dans les murs de l'église médiévale arménienne de Xožorni qui ont été déjà évoqués et dont l'un porte une inscription géorgienne confirmant sa provenance : par exemple l'image des apôtres, sur un des fragments de ces stèles[148], est presque identique à ce que l'on voit sur l'autel de Burdiani (Kaxet'i, VII[e] s.) ou sur la cuve baptismale de Žalet'i (T'ianet'i, VI[e]–VII[e] s.) (fig. 34). Le style de la stèle de Xožorni portant la scène de l'Ascension du Christ[149] est analogue à celui de la plaque funéraire de Zédazéni (VII[e] s.). On reconnaît les même procédés stylistiques sur les reliefs des églises géorgiennes de K'vemo Bolnisi, de Edzani, de T'et'ricq'aro (toutes situées à K'vemo K'art'li et datées du VI[e] s.)[150]. Ce style est donc caractéristique des traditions artistiques géorgiennes de cette époque.

Quant aux motifs ornementaux employés sur les stèles de cette région, si on les considère dans le contexte géorgien[151], ils renvoient à l'art géorgien préchrétien et à la tradition populaire dans laquelle ils puisent[152]. Par exemple les feuilles stylisées, de surface ondulée sont l'un des plus anciens motifs de décoration utilisés en Géorgie[153]. Cet ornement s'est répandu dans le décor des anciennes stèles géorgiennes, surtout pour un groupe du VI[e] siècle : à part la petite stèle de Brdadzori et des fragments de Xožorni, il se trouve sur les stèles de Davat'i, Sacxenisi et Dmanisi, sur la cuve baptismale de Žalet'i et

148 Le fragment qui porte ces reliefs est cité comme la stèle Xožorni N. 3 par G. Gagošidzé, dans « Xožornis stelebi », p. 63.

149 Xožorni N 7 et N 8, Gagošidzé, « Xožornis stelebi », p. 65.

150 Aladašvili, *Monumental'naâ skul'ptura*, p. 25–27.

151 K. Mačabeli signale que dans l'essai de localisation de l'atelier de Gogarène, les motifs ornementaux des stèles en question sont considérés par N. Thierry en dehors de ce contexte, Mačabeli, « Obiek'turi kvlevisat'vis », p. 55–56. En effet, le motif de cercles, largement employé dans la sculpture géorgienne paléochrétienne, est pour N. Thierry caucasien en général, on trouve des analogies dans l'art du Kurdistan, Mazandéran, Luristan ; pour ce motif de vigne, l'auteur trouve des parallèles dans l'orfèvrerie sassanide tardive ainsi que dans l'orfèvrerie omeyyade, etc. Thierry, « Gogarène », p. 188.

152 Céramique, sculpture sur bois, et surtout objets en bronze, notamment boucles de ceintures : Mačabeli, *Torevtika* ; Xidašeli, *Brinjaos*.

153 Šmerling, *Ornamenti*, p. 37–38.

sur l'autel de Bourdiani. Par son caractère et son mode de réalisation, ce motif floral est aussi étroitement lié au décor ornemental des façades des églises géorgiennes de la même époque. Nous le retrouvons sur le chapiteau du portique sud de l'église à Akaurt'a (V[e]–VI[e] s.) ou à l'entrée de la façade sud de l'église Jvari à Mcxet'a (VI[e]–VII[e] s.) et sur le relief de la façade de l'église de T'elovani (VIII[e] s.). De même pour le motif de vigne largement utilisé en Géorgie paléochrétienne. Le motif des cercles figure sur la plaque découverte à l'église Sioni de Bolnisi, sur les chapiteaux des églises d'Olt'isi et T'et'ric'q'aro (VI[e]–VII[e] s.) ; il est particulièrement répandu sur les stèles paléochrétiennes de Dmanisi, Pantiani[154]. L'ornement « en arête de poisson » sur les fragments de Xožorni est également très fréquent – on le retrouve sur les stèles de Dmanisi (VI[e] s.), Davat'i (VI[e] s.), Sacxenisi, la plaque funéraire de Zedazeni etc.[155]. Il est donc difficile de les attribuer exclusivement à l'école dit « de Gogarène ».

Puisque les particularités stylistiques des reliefs en question sont un argument majeur pour leur regroupement, les observations de Kiti Mačabeli concernant la localisation de l'atelier de Gogarène méritent une considération spéciale. Kiti Mačabeli attire notamment l'attention sur le fait que le style spécifique qui définit tous les monuments de ce territoire caractérise seulement un groupe particulier de stèles arméniennes des VI[e]–VII[e] (Odzoun, Ardv, Koxb, Dzex), qui se trouve au nord de l'Arménie dans une région bien localisée et jouxtant la frontière sud de la Géorgie, c'est-à-dire justement sur le territoire défini comme Gugark' ; alors que de nombreuses autres stèles paléochrétiennes, largement répandues dans des régions d'Arménie centrale, comme par exemple les stèles d'Arič', Eg'vard, Avan, T'alin, sont visiblement différentes. Cette différence se manifeste clairement dans le matériau utilisé[156], mais surtout dans l'exécution artistique, ce qui suggère qu'elles appartiennent à un autre univers artistique et sont les produits d'autres ateliers. On peut en conséquence suggérer que seuls les monuments arméniens qui se trouvent sur le territoire à la frontière de Géorgie sont caractérisés par un style

154 Concernant les motifs animaliers, K. Mačabeli, qui a consacré de nombreuses études aux questions du développement stylistique de l'art préchrétien géorgien (antique) et surtout aux boucles de ceintures, signale la découverte sur le territoire de Manglisi de plusieurs boucles de ceintures (Thierry, « Gogarène », p. 188), mais Manglisi (à K'vemo K'art'li), qui est placée par erreur par N. Thierry en Gogarène, est seulement une des régions du pays où les boucles de ceintures ont été découvertes. La Géorgie ancienne offre un matériel particulièrement riche pour les boucles de ceintures provenant des différentes régions du pays (Rač'a, Zemo Imeret'i, Šida K'art'li, T'rialet'i etc.), Mačabeli, « Obiek'turi kvlevisatvis », p. 57. Xidašeli, *Brinjaos*.

155 Mačabeli, « Stelis p'ragmenti », p. 65 ; Mačabeli, « Dzveli k'art'uli plastikis », p. 39–41. Pour ce motif voir aussi Kondakov, *Arxeologičeskoe putešestvie*, p. 130–132, qui trouve son origine dans l'art populaire ; c'est en fait la transformation d'un procédé répandu dans le travail artisanal sur le bois. Pour les stèles de Xožorni : Gagošidzé, « Xožornis k'vajvarebi », p. 60–71, avec les dessins de reconstitution iconographique. Pour les autres monuments : Iamanidzé, *Installations*, p. 124 et p. 126, n. 701. Pour ces motifs : Gagošidzé, « Xožornis k'vajvarebi », p. 67.

156 Pour cette ressemblance / différence, l'observation de N. Thierry concernant les particularités du matériel utilisé pour la production des stèles paraît significative : concernant la stèle d'Odzoun, notamment, l'auteur signale à juste titre que les arcades sous lesquelles les stèles se trouvaient et les stèles elles-mêmes étaient fabriquées dans des matériaux différents : la pierre utilisée pour l'arcade est locale alors que la pierre employée pour les stèles est analogue à celle des stèles géorgiennes de Xandisi et Nat'lismcemeli. Cela pose donc la question du fonctionnement des ateliers, de l'identité des donateurs et du transport éventuel du matériau. Thierry, « Gogarène », p. 193.

bien défini, propre aux autres monuments géorgiens, que l'on trouve dans toutes les régions de Géorgie à cette époque[157].

157 La différence stylistique entre les stèles d'Odzoun et celles provenant d'Arménie centrale et leur similitude avec la stèle géorgienne de Xandisi et les autres stèles de ce groupe ont été remarquées par les chercheurs ; en dehors des travaux de N. et M. Thierry citons Donabédian, « Les thèmes bibliques », p. 253–314. K. Mačabeli explique cela par le « destin » de la région nord de l'Arménie (le territoire de Gogarène) qui appartenait à la Géogie aux VI[e]–VII[e] siècles. Selon l'auteur, c'est justement ce fait qui expliquerait les différences entre les stèles de la région de Gogarène de celles des autres monuments d'Arménie centrale. Mačabeli, « Obiek'turi kvleviat'vis », p. 58–60.

3. Iconographie et culte

Bien que le type iconographique des saints cavaliers ne fût pas définitivement formé avant l'iconoclasme, ils apparaissent à cette époque entièrement équipés : habillés d'une chlamyde, avec une armure, la lance et le bouclier[158]. C'est probablement ce type qui a été choisi pour les cavaliers sur les stèles géorgiennes ; il est difficile de distinguer tous les éléments de leur costume sur la grande stèle de Brdadzori (fig. 13–14) et sur celle de Xožorni (fig. 16–17), mais le héros de la petite stèle de Brdadzori (1) (fig. 10–11) porte certainement une armure et tous trois figurent avec les attributs militaires cités : lance et bouclier.

L'identification de l'image très détériorée de la stèle de C'op'i (fig. 18) à celle d'un cavalier qui tue le dragon, comme cela a été proposé par les archéologues géorgiens, reste très hypothétique à cause de l'absence du dragon. Toutefois, il est vrai que l'attitude et les attributs du cavalier, qui lui-même montre beaucoup de similitudes avec l'image de la grande stèle de Brdadzori, laissent supposer sa présence sur la partie inférieure. Un élément, absent des autres images précise aussi cette composition : un personnage debout, de face, derrière le cheval, représenté à la grande échelle, peut être un noble, éventuellement un donateur dont les images sont fréquentes sur les stèles. Le cavalier de C'op'i pose ainsi de nombreux problèmes d'identification : l'absence de nimbe visible, la présence hypothétique du dragon. Il peut donc s'agir de n'importe quel cavalier, d'un noble laïc par exemple. Quoi qu'il en soit, ce relief est très vraisemblablement l'œuvre d'un atelier implanté dans la région de la vallée de Xožorni,

Le concepteur des images de Brdadzori (1) et de Xožorni a souhaité clairement séparer le Mal et le Bien : le dragon, incarnation du Mal, est placé au registre inférieur, alors que le cavalier, triomphant sur le Mal, est dans le registre supérieur. Le schéma semble être original et apparaît, à notre connaissance, seulement sur ces deux monuments en Géorgie. Parmi tous les autres éléments iconographiques quasi identiques, le plus remarquable est la grande dimension du dragon, bicéphale dans le cas de la petite stèle de Brdadzori (1) et sur celle de Xožorni.

Le dragon – une créature protéiforme aux sens symboliques divers – est identifié à un démon ou à Satan depuis les origines de l'hagiographie[159]. L'image d'un dragon de dimensions démesurées incarne ici les forces maléfiques et la manière de le représenter peut être expliquée par la volonté de souligner sa force nuisible. La même idée est exprimée également à une époque plus tardive sous une autre forme : pour rendre la puissance du dragon, les artistes ont parfois multiplié ses têtes, comme on le voit sur plusieurs monuments de Géorgie et de Cappadoce à partir du IX[e] siècle, offrant l'image des saints

158 Grotowski, *Arms and Armour*, p. 121–122.

159 Boulhol, « Hagiographie antique et démonologie », p. 255–303. Pour les définitions diverses du dragon voir Auzepy, « Constantin, Théodore et le dragon », p. 318–319 avec la bibliographie en rapport. Voir aussi S. Kuehn, *The Dragon*.

cavaliers Théodore et Georges[160]. On est censé donc voir dans cette image la victoire sur les forces maléfiques sous toutes les formes. Le cavalier apparaît ainsi comme protecteur et comme vainqueur de démons[161]. Mais cette manière de représenter le dragon ne pourrait-elle pas aussi avoir un rapport avec la situation réelle du pays ? Selon les sources historiques, aux IVe–VIe siècles, la population de la partie orientale de K'art'li (sud-est) n'était pas encore entièrement christianisée[162]. Ainsi, outre sa connotation symbolique, cette image pourrait également refléter la situation politique et religieuse.

Un autre élément important sur la grande stèle de Brdadzori réside en la lance terminée par la croix dans la main du cavalier, avec laquelle il frappe le monstre. Elle souligne la fonction de la croix qui est ici une arme puissante contre le Mal[163]. Elle est également l'indication directe de la fonction du cavalier, à la fois militaire et martyr. Une lance semblable devient ensuite un attribut habituel pour l'iconographie des saints cavaliers Georges et Théodore triomphateurs et pourrait, en effet, être considérée comme un indice pour leur identification sur les stèles, qui, en l'absence d'inscriptions, reste problématique[164]. Les éléments iconographiques semblables des images de Brdadzori et de Xožorni indiquent qu'elles ont très probablement été produites dans le même atelier. Il peut s'agir ici encore d'un indice supplémentaire pour l'identification. Bien qu'il n'y ait aucun nom inscrit, le nimbe à Xožorni et la croix sur le bout de la lance sur la grande stèle de Brdadzori, pourraient éventuellement permettre de reconnaître ici saint Théodore, dont l'image, selon l'avis général, apparaît bien avant celle de saint Georges dans l'Orient chrétien, dès les VIe–VIIe siècles[165]. Mais aucun signe particulier ne permet une identification plus précise.

Le cas de Xožorni incite en revanche à proposer une hypothèse plus concrète[166]. Les inscriptions *asomt'avruli* qui commentent cette image, bien qu'endommagées, sont en partie lisibles. Celle sur la frise horizontale aux pieds du cheval désigne le serpent : ႤႱႤ ႠႰႱ ႥႤ႘ႠႮႨ (ესე არს ვეშაპი), *c'est le serpent* (fig. 16–17). Quelques lettres peuvent

160 Jolivet-Lévy, « Saint Théodore et le dragon », p. 359.

161 L'interprétation courante dans l'historiographie géorgienne et celle de combat des mondes céleste (de la lumière) et ténébreux dont le dragon représente le symbole, Mačabeli, *Torevtika*, p. 245.

162 Janašia, « P'eodalizaciis gzaze », p. 212 ; Gagošidzé, « K'ristianoba da c'armart'oba », p. 27.

163 Pitarakis, « Objects of Devotion and Protection », p. 167.

164 Il est difficile donc de partager la certitude de G. Javaxišvili et G. Gagošidzé qui identifient les cavaliers des stèles de Brdadzori à saint Georges : Javaxišvili, *Adrep'eodaluri*, p. 33–34, pl. LXXIII, LXXIV ; Gagošidzé, « Mxedari cm. Giorgi », p. 26–27.

165 Walter, « Saint Théodore », p. 95–106 ; Jolivet-Lévy, « Saint Théodore et le dragon », p. 357–382.

166 La stèle de Xožorni est citée par N. Thierry comme « la stèle de Ekikilise » et attribuée, avec celle de Brdadzori (citée comme Burdadzor), aux monuments arméniens – nous avons déjà abordé cette question plus haute. L'auteur précise qu'elle adopte la datation plus tardive au VIe–VIIe siècle de L. Xruškova. Xruškova, elle-même semble adopter la datation proposée par les chercheurs géorgiens, sans proposer d'indices chronologiques supplémentaires. N. Thierry identifie sur ce relief Théodore « en raison de la barbe pointue du cavalier » (Thierry, « Aux limites du sacré », p. 236, fig. 4 et p. 240, n. 38), qui n'est pas visible sur la pierre lorsqu'on l'examine attentivement. En revanche les inscriptions géorgiennes sont encore lisibles. G. Gagošidzé, au contraire, sur la base, justement, de certains traits iconographiques, notamment les cheveux bouclés et le visage sans barbe, suppose que c'est une image de saint Georges vainqueur du dragon, voir Gagošidzé, « Xožornis k'vasvetebi », p. 70–71 ; Gagošidzé, « Mxedari cm. Giorgi », p. 26–27. Il partage l'avis de G. Javaxišvili qui identifie ce cavalier à saint Georges (Javaxišvili, *Adrep'eodaluri*, p. 33–34). La stèle est également citée par S. Kuehn, suivant N. Thierry : Kuehn, *The Dragon*, p. 106, n. 200.

également être distinguées des deux côtés de la tête du cavalier[167]. La lecture de cette inscription a été proposée par Ekaterina Privalova, qui présente une version plus ou moins complète du nom du personnage et cite les lettres ႰႢ (rg) à gauche et Ⴈ (i) à droite de sa tête[168], ce qui correspond exactement à notre lecture, en tous cas à ce que l'on voit actuellement sur la plaque après examen attentif sur place. Ces inscriptions, dont la paléographie indique qu'elles sont contemporaines de l'image, permettent donc de reconnaître saint Georges dans ce cavalier et d'identifier ainsi l'une des plus anciennes représentations du saint terrassant le dragon.

L'identification de cette image à saint Georges nous amène à considérer deux problèmes principaux : I. D'abord, la date de l'apparition dans les sources écrites de l'épisode avec le dragon – XIe siècle, ce qui pose le problème de l'origine de cette composition, bien qu'il ne soit pas exclu qu'une version orale de la légende ait été déjà connue. II. La popularité et le succès particuliers en Géorgie du schéma avec la figure humaine vaincue ; les chercheurs ont unanimement conclu que les images anciennes montrant des saints cavaliers anonymes tuant un dragon ne devaient pas être identifiées à saint Georges, représenté d'abord tuant un homme[169].

Dès le début du Xe siècle l'art géorgien offre en effet un grand nombre d'images de saint Georges combattant le Mal représenté sous la forme d'un homme, plus précisément de l'empereur païen Dioclétien symbolisant l'incrédulité. Ceci est considéré comme une tradition purement locale, propre à la Géorgie[170]. Le thème iconographique du saint combattant le dragon apparaît beaucoup plus tard, au XIe siècle et principalement dans la peinture murale, dans les églises d'Hadiši (XIe s.), de Boč'orma (XIIe s.), de P'avnisi (XIIe–XIIIe s.)[171]. Le schéma dérive d'un des miracles de saint Georges – la délivrance miraculeuse par le saint d'une princesse dans la ville de Lasia – attesté pour la première fois dans un manuscrit géorgien conservé à la bibliothèque patriarcale grecque de Jérusalem (cod. 2) et daté du XIe siècle[172].

Cependant, il faut signaler que ces images anciennes du saint cavalier, vainqueur du dragon, ne peuvent pas être considérées comme une illustration de la vie du saint car elles ne reproduisent pas le texte de la *vita*. Selon ce dernier, saint Georges a vaincu le dragon miraculeusement, uniquement par la force de la prière et l'a tué ensuite avec sa lance, sans combat[173]. Les stèles montrent en revanche le combat du saint avec le monstre, où chaque élément porte un sens bien précis.

167 N. Šošiašvili reproduit les inscriptions sans proposer la lecture : *Lapidaruli I*, p. 230

168 Privalova, *P'avnisi*, p. 64 ; Les lettres ႰႢ (რგ) et Ⴈ (ი) font partie de prénom de Georges, ႢႨႭႰႢႨ (გიორგი) *Giorgi* en géorgien.

169 Walter, « The Origins », p. 320.

170 Lazarev, « Novyj pamâtnik », p. 70–71 ; Privalova, « Rospis' cerkvi Georgiâ Kalaubanskogo », p. 137–157 ; Privalova, « Hudožestvennoe rešenie », p. 192 ; Scholz, « Die Darstellung des Hl. Georg und Hl. Theodor », p. 243–254.

171 Ševâkova, *Monumental'naâ živopic'*, tab. 92–94 ; Q'enia, *Lag'ami*, 38–39 ; Privalova, *P'avnisi*, p. 18, fig. 4–5.

172 Blake, « Catalogue », p. 17 ; Walter, « The Origins », p. 320–321.

173 Blake, « Catalogue », p. 17 ; Privalova, *P'avnisi*, p. 73 ; Walter, « The Origins », p. 320–322 ; Thierry, « Compte-rendu Ch. Walter », p. 266. Dans *Pavnisi*, E. Privalova signale que dans les églises d'Hadiši (XIe s.) et de Boč'orma (XIIe s.) l'image des saints cavaliers affrontés – Georges et Théodore – apparaît avec la scène du miracle de Lasia, ce qui prouve que ces deux formules iconographiques se sont dévelop-



Fig. 24. Stèle de Xandisi. Saint.

L'idée de la victoire sur le dragon est connue à partir du psaume 91 de la Bible, où un dragon intervient dans le même contexte mais sans combat avec un cavalier :

> *10. Aucun malheur ne t'arrivera, aucun fléau n'approchera de ta tente. 11. Car il ordonnera à ses anges de te garder dans toutes tes voies 12. Ils te porteront sur leurs mains, de peur que ton pied ne heurte contre la pierre 13 Tu marcheras sur le lion et sur l'aspic, tu fouleras le lionceau et le dragon… 15. …» Je le délivrerai et le glorifierai. 16. Je le rassasierai de longs jours, et je lui ferai voir mon salut ».*

L'épisode de la victoire sur le dragon, qui apparaît déjà au VIIIe siècle dans les sources écrites de la vie de saint Théodore Tiron[174], indique que l'idée de ce combat peut être comptée parmi les actes héroïques de presque tous les saints cavaliers populaires et dérive des représentations symboliques les plus anciennes, qui ont servi de modèles communs pour la création de leurs images[175]. Ainsi, l'image de saint Georges, de Théodore ou de n'importe quel autre cavalier tuant le dragon, doit être considéré comme une représentation purement symbolique.

Les témoignages iconographiques de cavaliers les plus anciens sont nombreux dans le monde byzantin et ses confins orientaux, cependant l'identification de ces saints à saint Georges n'est pas certaine. Selon les chercheurs géorgiens, des preuves archéologiques analogues attestent la popularité particulière de saint Georges à cette époque en Géorgie. Ils suggèrent que l'image qui se trouve sur la stèle de Xandisi du VIIe siècle (fig. 24) pourrait confirmer la diffusion de son culte en Géorgie à cette époque : ici le saint martyr (non militaire) est identifié à saint Georges par Niko Čubinashvili et Kiti Mačabeli[176]. Le saint en pied qui transperce le long serpent avec sa lance couronnée d'une croix, représenté sur un des piliers du *templon* de Gveldesi daté du VIIIe siècle (fig. 25, pl. 2), est également identifié à saint Georges[177]. Bien que l'ancienneté de ces images soit assurée, en l'absence d'inscription, l'identification de ces saints reste problématique. Si le type iconographique d'un personnage de la stèle de Xandisi pourrait éventuellement correspondre à saint Georges, l'identification d'un autre sur le pilier du *templon* de Gveldesi est manifestement erronée car la barbe pointue du saint permet de reconnaître ici Théodore.

La situation est analogue en Arménie. Deux images de cavaliers peuvent être citées pour une haute époque : l'une, offerte par la stèle d'Odzoun (VIe–VIIe s.), présente un saint debout, tenant une longue croix dans la main droite et un petit bouclier rond dans

pées indépendamment et ne sont donc pas liées mais ont une signification différente, Privalova, *Pavnisi*, p. 76–77.

174 Zuckerman, « The Reign of Constantine V », p. 191–210 ; Walter, « Théodore, Archetype », p. 166–168 ; Auzepy, « Constantin, Théodore et le dragon », p. 324–326.

175 Cette idée est transmise à travers de nombreuses images triomphales du Christ, comme par exemple sur la mosaïque de l'église archiépiscopale de Ravenne, (Ve s.), sur le relief qui se trouve au-dessous de l'arc d'entrée du Baptistère des Orthodoxes (de Néon) à Ravenne (VIe s.), sur les reliefs du VIe siècle de Syrie et d'Egypte (Grabar, *L'empereur*, p. 237–239 ; Grabar, « Deux portails », p. 15–18), ou celle des empereurs montrés dans des costumes militaires en pieds, triomphant du dragon, comme sur un médaillon de Mersin. Nombreux exemples aussi dans la numismatique (Grabar, « Un médaillon », p. 27–49, fig. 8 ; Cohen, *Descriptions historiques*, no. 8 et 18. Voir aussi l'étude générale d'Atanasov (Silistra) « Svjatoj Georgij », p. 330–343.

176 Čubinashvili, *Handisi* p. 4 ; Mačabeli, *K'vajvarebi*, p. 51.

177 Šmerling, *Malye formy*, p. 74–76.



Fig. 26. Stèle de Kataula. Donatrice.

la gauche[178]. Le fragment du chapiteau de Dvin (VIe–VIIe s.) ne montre que la partie antérieure d'un cheval avec un serpent à ses pieds et une main du cavalier, peut-être un militaire[179]. Deux cavaliers armés de lances, peints de part et d'autre de l'entrée du sanctuaire, dans l'église de Lmbat (Lembatavank, VIIe–VIIIe s.)[180], ainsi que deux autres, peints dans l'église de Talin (VIIe s.) posent également un problème[181], surtout qu'aucune représentation de dragon ou d'un autre ennemi terrassé n'est signalée. Ces images, qu'aucun indice ne vient identifier, complètent la liste des saints anonymes, cavaliers ou martyrs.

Une stèle géorgienne de Kataula, datée du VIIe siècle (fig. 26), apporte en revanche d'intéressantes informations grâce à l'inscription qu'elle porte : la représentation d'une femme, probablement une donatrice, est accompagnée ici d'une invocation en *asomt'avruli* : *Saint Georges, prends pitié de ta servante*[182]. Cette inscription gravée à côté de l'image apotropaïque et dévotionnelle, confirme l'estime et le respect particuliers pour saint Georges en Géorgie, tout en soulignant l'existence de son culte, déjà au VIIe siècle. Ceci est d'autant plus intéressant que l'exemple géorgien de Kataula n'est pas un cas unique.

Saint Georges est mentionné comme un guerrier victorieux pour la première fois dans une inscription du VIe siècle du monastère d'Ezra (Zorava) en Syrie (514–515)[183]. Ce type d'inscriptions trouve des parallèles dans d'autres régions de l'Orient chrétien, où elles commentent des images montrant un saint en costume guerrier, souvent avec un geste de bénédiction, debout, parfois avec un donateur. Il n'est pas désigné mais des invocations laissent supposer que la figure est bien celle de saint Georges. Un des exemples les plus connus se trouve sur la croix processionnelle en bronze d'Emèse (croix de Mésèmbrios) au *Cabinet des médailles*, datée du denier quart du VIe siècle et ornée d'une image de saint Georges en tenue militaire, tendant la main droite vers un donateur agenouillé. Deux invocations gravées sur la croix s'adressent à saint Georges deux fois. L'une sur le bras vertical de la croix dit : *Saint Georges, viens en aide à Mésèmbrios (dit) de Théognis* ; l'autre, à côté de la figure du saint : *Saint Georges, viens en aide !*[184].

Un autre exemple est gravé sur une bague amulette de la collection du musée Benaki (VIe–VIIe s.) et montre saint Georges en costume militaire mais sans armes, debout, dans une attitude d'orant. L'inscription autour de sa figure l'identifie : *saint Georges, viens en aide à Anastasia*[185].

178 Thierry, Donabédian, *Les arts arméniens*, p. 370, fig. 217.

179 Thierry, Donabédian, *Les arts arméniens*, p. 372, fig. 228 ; *Armenia Sacra*, cat. n. 20, p. 91–92.

180 Durnovo, *Kratkaja istorija*, p. 9 ; Kotandjian, *Cvet*, fig. 31 et 64.

181 Durnovo, *Kratkaja istorija*, p. 9 ; Kotandjian, *Cvet*, fig. 44. Le relief montrant les cavaliers affrontés, aujourd'hui disparu, ornant jadis le tympan de l'église d'Ani pose le même problème d'identification et de datation (VIIe ou Xe s). Aucune photo ne nous est parvenue, seul son dessin existe, voir Marr, *Ani*, p. 12, tab. 4.

182 Mačabeli, *K'vajvarebi*, p. 166–176.

183 Walter, « The Origins », p. 314 ; La traduction complète de cette inscription est publiée par Walter, *The Warrior Saints*, p. 114–115, n. 32.

184 Feissel, Morrisson, Cheynet, Pitarakis, *Trois donations byzantines*, p. 31. Pour d'autres images paléochrétiennes, principalement des croix byzantines où saint Georges apparaît en tant que martyr (et pas en soldat) dans un contexte d'intercession, voir Howell, « S. Georges as intercessor », p. 121–136.

185 *Everyday life*, no. 574, p. 438–439. Selon A. Drandaki, les bagues-amulettes en or similaires sont largement répandues mais les parallèles les plus proches du point de vue stylistique et iconographique sont

Le trésor d'Attarouthi, provenant des églises de la riche ville commerciale d'Attarouthi en Syrie du Nord, acquis par le Metropolitan Museum of Art et publié récemment, offre un matériel significatif pour les traditions cultuelles et l'iconographie paléochrétienne de cette région en général[186]. Ces objets liturgiques – le trésor inclut dix grands calices, deux encensoirs, une passoire pour le vin et une colombe eucharistique – attribués au VIe – début VIIe siècles, fournissent des parallèles explicites pour l'inscription de Kataula. Les calices offrent l'image de saint militaires qui peuvent être identifiés aux saints Théodore, Georges, Serge ou Bacchus, tous très vénérés en Syrie et dont le choix sur la vaisselle liturgique s'explique par le souhait des commanditaires, mentionnés dans des nombreuses inscriptions, d'être protégés des dangers militaires[187]. Trois calices de ce trésor montrent un saint guerrier en pied, en tenue militaire, tenant de la main droite une longue lance terminée par la croix, avec laquelle il frappe la tête d'un serpent enroulé à ses pieds. Ces images, étroitement liées à l'iconographie apotropaïque de l'Antiquité tardive et typiques de l'époque, sont reconnues comme des représentations exceptionnellement précoces de saint Georges, malgré l'absence d'inscription d'identification. Le saint, en effet, est explicitement nommé dans une prière sur l'un des calices : *Moi, Diodoros, le diacre, j'exprime ma gratitude à Dieu et aux saints Stéphane et Georges et aussi aux peuples du village d'Attarouthi*[188]. La représentation de guerrier armé tuant le serpent souligne son rôle de protecteur divin ; quant à la lance couronnée d'une croix avec laquelle il frappe le monstre, elle souligne l'importance de la croix et la définit comme une arme puissante contre le Mal[189].

Enfin, une plaque découverte près de Vinica, en Macédoine mérite également être évoquée dans ce contexte. Ici saint Georges apparaît debout à côté de saint Christophore. Ils ne sont pas habillés en guerrier mais figurent avec les attributs militaires, terrassant un long serpent bicéphale. Cependant la datation de cet objet est également controversée, les IVe–VIe siècles ont été proposés ; l'inscription latine identifiant saint Georges, indique également un *terminus ante quem* de 733[190].

D'autres objets permettront de conforter l'hypothèse selon laquelle l'iconographie de saint Georges guerrier attaquant un serpent remonte à l'époque paléochrétienne. Dans le cadre de son projet de monographie provisoirement intitulé *Les amulettes en cuivre paléobyzantines*, Brigitte Pitarakis a recensé des amulettes et des bijoux des VIe–VIIe siècles de Méditerranée orientale, qui portent, entre autres, la représentation d'un cavalier ou d'un saint debout transperçant un dragon / serpent. Si dans la majorité des cas les personnages restent anonymes, certains, selon l'auteur, sont accompagnés d'inscriptions indiquant saint Georges[191].

Le seul exemple explicite de saint cavalier transperçant le serpent figure sur un moule en schiste destiné à la production de médailles métalliques, aujourd'hui disparu, qui

offerts par les croix processionnelles des VIe–VIIe siècles de Syrie et Palestine. Drandaki, « Copper Alloy Jewellery », p. 70. Pour les croix voir Cotsonis, *Byzantine Figural Prosessional Crosses*, p. 88–95.

186 *Byzantium and Islam*, p. 41–44, cat. no. 22 A–N.

187 *Byzantium and Islam*, p. 41.

188 *Byzantium and Islam*, p. 43, cat. no. 22 E.

189 *Byzantium and Islam*, p. 44, n. 13 ; Cotsonis, « The contribution », p. 449.

190 Pour cette plaque et le problème de sa datation voir Walter, *The Warrior Saints*, p. 125, fig. 24 et n. 99 avec la bibliographie complète.

191 Conversations privées. Je remercie B. Pitarakis de ces informations.

était conservé au musée de Berlin. Selon Oskar Wulff qui a publié cet objet au début du siècle dernier, le pendentif provenait de Smyrne et remontait aux VIe–VIIe siècles[192]. Le cavalier, représenté avec des cheveux bouclés et le visage sans barbe, correspond parfaitement au type de saint Georges et les lettres grecques à gauche de sa tête le désignent également comme Georges. Cette représentation, qui offre un parallèle explicite à l'image géorgienne de Xožorni, pourrait confirmer l'ancienneté de l'iconographie de saint Georges en cavalier vainqueur du dragon[193].

De petits objets analogues, qui ont connu une grande diffusion aux VIe–VIIe siècles, peuvent avoir été introduits en Géorgie par la voie des pèlerinages. On peut supposer que les artistes géorgiens se sont probablement inspirés d'amulettes et de croix de pèlerinage sur lesquelles ce type d'invocations à saint Georges était courant.

Le riche dossier cappadocien pourrait également fournir des données, néanmoins, la chronologie de ces peintures murales les plus anciennes est difficile à établir et l'attribution de certaines d'entre elles à l'époque pré-iconoclaste reste controversée. L'église n° 3 de Güzelöz (Mavrucan) montre saint Georges face à saint Théodore : les deux cavaliers affrontés attaquent deux serpents enroulés autour d'un arbre. Nicole Thierry date cette image du début du VIIe siècle, datation qui n'est pas assurée, selon Catherine Jolivet-Lévy, mais qui pourrait être éventuellement envisagée[194]. Un portrait endommagé de saint Georges à Saint-Jean-Baptiste de Çavusin sur la paroi sud avec une inscription O AGIOC GEORGIOC (inscription fragmentaire) montre le saint debout, de face, habillé comme un martyr avec une croix dans la main droite. Ici encore, Nicole Thierry propose une datation au VIIe siècle ; Catherine Jolivet-Lévy rapporte la date après l'iconoclasme[195]. Un autre fragment très endommagé d'image de saint Georges en pied, avec une inscription qui l'identifie, datée par Nicole Thierry du VIIe siècle, se trouve également sur la paroi nord de la nef de l'église de Kavaklı dere. Selon Catherine Jolivet-Lévy, rien ne s'oppose à une datation haute (VIIe–VIIIe s.), ou en tous cas non postérieure au IXe siècle[196]. Enfin, sur la paroi nord de l'église de Saint Georges de Zindanönü (fig. 27) est conservée la partie supérieure d'une image de saint Georges, identifié par une inscription (O AGIOC GEORGIOC), à cheval, combattant le dragon. Le saint tenait un grand bouclier rond et levait le bras avec la lance. La datation est également controversée : Nicole Thierry rattache l'image de saint Georges à une première phase de peinture qu'elle situe dans la seconde moitié du VIe siècle. Marcell Restle propose une datation

192 Wulff, *Altchristliche und mittelalterliche*, vol 1, p. 231, no. 1128, tab. LVI.

193 Selon B. Pitarakis, le pendentif / médaillon portant l'image de saint Georges pourrait être daté de l'époque paléobyzantine mais des lunules confectionnées à partir du même type de moule sont également attestées dans des contextes archéologiques des IXe–Xe siècles dans les Balkans. Elle envisage ainsi également une datation plus tardive. Ce fait pourrait également signifier que la production de ces objets s'est perpétuée pendant des siècles. En absence d'arguments en faveur d'une datation tardive et compte tenu de la mauvaise qualité des reproductions de l'objet, je suis tentée d'accepter la datation de Wulff.

194 Thierry, *Art byzantin*, p. 258–263, fig. 2 ; Jolivet-Lévy, *Les églises*, p. 247–248 ; le IXe siècle est proposé par Restle, *Kappadokien*, p. 232 (Hild, Restle, *Kappadokien*) ; Walter, « Saint Théodore », p. 99, n. 33.

195 Thierry, *Haut Moyen Âge*, I, p. 93 ; Jolivet-Lévy, *Les églises*, p. 23.

196 Thierry, *Haut Moyen Âge*, II, p. 370, schéma 117 ; Jolivet-Lévy, *Les églises*, p. 63. Le même type d'image est attesté à Küçük Tavşan Adası mais ici saint Georges tient une épée. L'église dans laquelle apparaît cette image est datée du VIe s, ce qui, avec la date de la *Vie* de saint Théodore de Sykéon, permet aux auteurs de dater cette image de la même époque : Ruggieri, « La chiesa di Küçük Tavşan Adası », p. 396–397 ; Walter, *The Warior Saints*, p. 124–125.



Fig. 27. Eglise de saint Georges de Zindanönü. Saint Georges. (Photo C. Jolivet-Lévy)

au IXe siècle ; pour Catherine Jolivet-Lévy, l'image de saint Georges en cavalier est postérieure à la peinture de l'abside attribuée au VIIe siècle par Nicole Thierry et peut être datée vers le IXe siècle[197].

Ainsi, le problème de datation du matériel cappadocien le plus ancien est loin d'être résolu, et cela malgré de nouvelles propositions pour la chronologie de ces décors faites récemment par Maria Xenaki dans le cadre de sa thèse de doctorat, qui a apporté des arguments en faveur d'une date tardive – au IXe siècle[198]. Catherine Jolivet-Lévy pense toutefois que la question n'est pas définitivement tranchée ; la chronologie de ces peintures demeure donc controversée[199].

197 Thierry, « St-Georges de Zindanönü », p. 99–101 ; Thierry, *Haut Moyen* âge en Cappadoce, vol. II, p. 293–302, fig. 88 ; Jolivet-Lévy, *Les églises*, p. 60.

198 Xenaki, *Recherches*, p. 544–559.

199 Jolivet-Lévy, « Byzantine Settlements », p. 56–57.

***

Les témoignages textuels et archéologiques ainsi que la présence d'images des saints cavaliers sur les stèles des VIe–VIIe siècles attestent clairement que le culte de saint George s'est répandu en Géorgie dès les premières années de la christianisation. Ces témoignages amènent également à supposer qu'en Géorgie, l'image du saint cavalier, vainqueur du dragon / serpent a été formée indépendamment et bien avant la création de la version écrite de la *Vie* du saint[200], à moins qu'il ait existé des versions anciennes de la légende, qui ne nous sont pas parvenues, dérivées de cultes préchrétiens du dieu-guerrier et des légendes liées à saint George, qui appartenaient à la tradition locale et circulaient oralement à l'époque paléochrétienne[201]. Ainsi, à côté des influences hellénistiques et sassanides, les cultes locaux ont favorisé l'émergence du type du saint cavalier. La synthèse de ces traditions a pu aboutir à l'image précoce d'un héros triomphant du dragon / serpent en Géorgie. Cette image, où rien ne renvoie au martyre, s'inscrivait parfaitement dans l'idéologie politique et spirituelle du pays propageant la nouvelle religion d'état. Ce type de représentation, largement répandue également dans d'autres régions du monde chétien oriental confirme l'existence et l'usage d'un schéma iconographique commun, ainsi qu'un lien direct avec les centres spirituels orientaux. En conséquence, on pourrait suggérer que cette image a même pu influencer la version écrite de la *Vie* du saint qui a pris une forme plus développée et narrative. On peut supposer qu'elle a inspiré l'iconographie du miracle de saint Georges avec le dragon dans la ville de Lasia, formée au XIe siècle selon la *Vie* de saint Georges, et aussitôt largement diffusée dans la peinture géorgienne médiévale[202].

Les images anciennes révèlent la contribution géorgienne au développement du culte des saints cavaliers en permettant en même temps d'intégrer la Géorgie dans un groupe de pays de l'Orient chrétien qui a pu être impliqué dans la création de nouveaux types iconographiques.

200 Comme cela a été déjà suggéré dans le cas de Saint Théodore par Ch. Walter et C. Jolivet-Lévy sur la base du matériel byzantin : Walter, « Saint Théodore », p. 95–106 ; Jolivet-Lévy, « Saint Théodore et le dragon », p. 357–382.

201 Javaxišvili, *K'art'veli eris*, vol. 1, p. 41–55 ; Gagošidzé, *Dzeglebi k'snis xeobidan*, p. 40–43 ; Barnaveli, *K'art'uli meomari*, p. 36.

202 Privalova, *Pavnisi*, p. 76–77. Selon l'auteur, dans la création de l'image du miracle de Lasia sont utilisés des types iconographiques de saint Georges, déjà connus et formés à cette époque (c'est-à-dire au XIe siècle).

DEUXÈME PARTIE
IX[e]–XI[e] SIÈCLES

Les conquêtes arabes du VII[e] siècle ont conduit à la disparition de l'influence byzantine au Proche-Orient, y compris en Géorgie. Ces grandes invasions arabo-musulmanes, menant à une domination prolongée, pendant plus d'un siècle, n'ont pas empêché le développement de la vie spirituelle et culturelle en Géorgie[203]. C'est à partir de cette époque qu'une large activité ecclésiastique s'établit en Géorgie et qu'une vénération particulière envers les saints locaux est initiée. Ainsi bien que les occupations arabes aient placé les communautés chrétiennes régionales dans un isolement relatif, on peut croire qu'elles ont stimulé, en même temps, la production artistique locale fondée sur des traditions déjà existantes[204]. En témoigne la décoration peinte de l'abside de l'église Sainte Croix, (*Jvarpatiosani* en géorgien), au village de T'elovani (Šida K'art'li) datée du VIII[e] siècle[205] ; le VIII[e] siècle a aussi été proposé comme date pour la plaque sculptée de la même église et pour d'autres monuments architecturaux[206].

Le fait que l'art chrétien géorgien ait eu à sa disposition, à côté des idées venues de centres culturels orientaux, des traditions indigènes et l'héritage culturel local, explique probablement son originalité au Haut Moyen Âge. Toutefois, le VIII[e] siècle apparaît comme une période plutôt compliquée. Les monuments, les objets et les images géorgiens datés de cette époque ne sont pas nombreux et à l'exception des quelques exemples évoqués, les chercheurs géorgiens hésitent à trancher et à proposer le VIII[e] siècle comme seule et unique date. C'est le cas, par exemple, de la stèle de Mamula datée des VII[e]–VIII[e] siècles ou encore de celle d'Usanet'i datée des VIII[e]–IX[e] siècles[207]. La datation de la plaque du *templon* de C'irkoli n'est pas non plus certaine : les paléographes la placent plutôt aux IX[e]-X[e] siècles alors que les historiens d'art proposent les VIII[e]–IX[e] siècles[208]. Quant aux saints cavaliers, aucune de leur image ne nous est parvenue de cette époque. Le VIII[e] siècle marque donc une coupure mal documentée.

En revanche, on constate l'importance croissante d'inscriptions sur les stèles. Si l'iconographie ne permet pas d'envisager avec certitude une date du VIII[e] siècle, la paléographie et le contenu de ces textes, en majorité des supplications, citant les noms des donateurs, leurs titres de noblesse (comme *hypatos*, *patrikios*) et même les noms d'empereurs byzantins[209], indiqueraient cette date. La production des monuments du culte chrétien, notamment des stèles, n'a donc pas cessé. Quant aux images, elles ne sont probablement pas conservées, à moins que les concepteurs n'aient privilégié les textes aux images à cette époque de présence islamique.

Si les liens artistiques et spirituels ont été étroits avec la Syrie et la Palestine à une haute époque, à partir du IX[e] siècle, le pays porte un regard attentif sur Byzance. Le

203 Javaxišvili, *Istoria*, vol 2, p. 93–116 ; Martin-Hisard, « Les Arabes en Géorgie », p. 105–138 ; Martin-Hisard, « L'Aristocratie géorgienne », p. 13–34.

204 Kekelidzé, *Dzveli k'art'uli*, vol. 1, p. 51.

205 Ševâkova, *Data rospisi*, p. 235–242 ; Skhirtladze, « Early Medieval », p. 169–206 ; Skhirtladze, « Under the sign », p. 101–118.

206 Pour les monuments architecturaux datés du VIII[e] siècle, voir T'umanišvili, *VIII–IX saukuneebis*. Pour l'architecture de l'église de T'elovani : Cincadze, « T'elovanis Jvarpatiosani », p. 73–98 ; pour la plaque sculptée : Aladašvili *Monumantal'naâ skil'ptura*, p. 64–68.

207 Mačabeli, *Kvajvarebi*, p. 197 ; Javaxišvili, *Adrep'eodaluri*, p. 39.

208 Iamanidzé, *Installations*, p. 129–134.

209 Annexe, inscriptions 6–8. Pour les titres byzantins des donateurs géorgiens voir aussi : Iamanidze, « From Byzantium to the Caucasus », p. 229–234.

contexte historique de cette époque a stimulé les échanges politiques et culturels entre la Géorgie et Byzance : la création du royaume du Tao-Klarjet'i au IXe siècle par Ašot Ier *kuropalat* (Bagrationi), suivie par la réunification politique de la Géorgie par la famille royale de Bagtarioni (K'art'li, Abxazet'i) a réorienté le pays vers l'Empire[210]. C'est également à partir du Xe siècle que la Géorgie adopte la pratique liturgique constantinopolitaine. Bien que le chemin vers la réunification fut difficile et les relations entre les deux royaumes compliquées, l'histoire du IXe et du début XIe siècle montre que Byzance, pour la Géorgie, était à la fois un ennemi, un adversaire et une source d'inspiration et de fascination culturelle[211]. Les textes géorgiennes des Xe–XIIe siècles (hagiographies, *chroniques*, *typica*, etc.) qui illustrent l'histoire des relations intenses et complexes de la Géorgie avec Byzance sont particulièrement riches. Au Xe siècle, cette dernière a été considérée comme un centre exemplaire de civilisation chrétienne et définie comme un pays de pèlerinage[212].

Les contacts prolongés de la Géorgie avec les centres spirituels de Byzance ont joué un rôle important dans la formation de l'art géorgien médiéval. Le changement se reflète dans la vie artistique du pays et apparaît d'abord dans la littérature ecclésiastique, encourageant la diversité des contenus des manuscrits et leurs variétés thématiques[213], puis dans l'art visuel, s'appropriant l'iconographie byzantine, notamment dans la peinture murale qui se développe particulièrement à partir de cette époque, adoptant le système « byzantin » du décor des églises[214]. Il est donc légitime de supposer que le pays qui a choisi les règles de la religion chrétienne et les rites byzantins a assimilé également ses traditions artistiques. La connaissance parfaite des modèles venus de l'Empire et leur emploi incontestable ont conféré un aspect « classique » aux formules iconographiques des images géorgiennes médiévales, y compris celles de saints cavaliers, fixant certaines limites canoniques[215] ; d'autre part dans la réalisation artistique et l'interprétation des thèmes, se révèlent ce qui correspondait aux authentiques spécificités géorgiennes locales et parfois même la touche personnelle des artistes.

Ainsi après une sorte de vide documentaire qui dure du VIIIe jusqu'au début du IXe siècle, la production de sculptures reprend avec comme cadre l'église et des relations avec Byzance plus étroites. Les saints cavaliers réapparaissent.

210 Les rois Bagtarioni furent particulièrement intéressés par le développement culturel qui avait lieu à Byzance, Martin-Hisard, « Constantinople et les archontes du monde caucasien », p. 437–458 ; Martin-Hisard, « Du T'ao-k'lardzhetti à l'Athos », p. 34–46 ; Eastmond, *Royal Imagery*, p. 26–30 ; Iamanidze, « From Byzantium to the Caucasus » ; Javaxišvili, *Istoria*, vol 2, p. 164–192 et p. 295–312 ; Kekelidzé, *Dzveli k'art'uli*, vol. 2, p. 27–41 ; Lort'k'ip'anidzé, *Istoriâ Gruzii XI – načala XIII veka*.

211 Javaxišvili, *Istoria*, vol. 2, p. 109–130 et p. 133–136 ; Javaxišvili, *K'art'veli eris*, vol. 2, p. 136–140 ; T'aq'aišvili, *Sumbat'*, p. 65–66 ; *Cxovrebaj bagrationt'a*, p. 39–59 ; *Matiane k'art'lisay*, (*K'art'lis cxovreba*, vol. I, p. 256–257).

212 Meshia, « K voprocu organizacii », p. 59–80 ; Metreveli, « Le rôle de l'Athos », p. 17–26 ; Lefort, Papachryssanthou, « Les premiers Géorgiens à l'Athos », p. 27–33 ; Martin-Hisard, « L'Athos, l'Orient et le Caucase au XIe siècle », p. 149–150 ; Martin-Hisard, « La Vie de Jean et Euthyme », p. 67–142. Pour les relations historiques entre la Géorgie et Byzance au XIe–XIIe s., les sources littéraires et la bibliographie relative voir aussi Tcheishvili, « Georgian perceptions of Byzantium », p. 199–209.

213 *The New Finds*, p. 368–369.

214 Matchabeli « Georgia », p. 188–197 ; Velmans, « La peinture », p. 175–189.

215 Iamanidze, « From Byzantium to the Caucasus », p. 229–245.

1. Culte chrétien et tradition textuelle en Géorgie

Traductions géorgiennes des *Vitae*

Si le succès particulier des saints Georges et Théodore a inspiré de nombreuses recherches consacrées à leur vie et à l'origine de leur culte, les ouvrages sur la tradition textuelle en Géorgie sont moins nombreux : les travaux d'Ekaterina Privalova méritent une attention particulière mais comportent surtout des renseignements généraux concernant la vie de saint Georges dans le contexte de recherches sur les peintures murales de l'église de P'avnisi (XIIe s.)[216]. L'ouvrage, relativement récent, publié sous la rédaction d'Enriko Gabidzašvili, représente le recueil le plus complet de textes géorgiens sur la vie de saint Georges[217]. Quant à saint Théodore, les études sur les traductions géorgiennes de sa *Vie* effectuées au début de XXe siècle s'inscrivent surtout dans le cadre de l'examen des manuscrits qui contiennent ce texte[218].

Saint Georges

Le matériel hagiographique géorgien atteste de manière explicite le culte de saint Georges en Géorgie au IXe siècle, à travers l'œuvre célèbre *Grigol Xandzt'elis cxovreba* (la vie de Grigol Xandzt'eli) de Giorgi Merčule qui a vécu au Xe siècle mais qui décrit le destin politique et spirituel de la Géorgie des VIIIe–IXe siècles. Ce texte mentionne saint Georges et les églises qui lui sont consacrées[219].

Le développement particulier du culte de saint Georges a débuté à partir du Xe siècle, et coïncide avec l'époque de la traduction de sa passion à partir de la version grecque[220]. Quatre versions de la *Passion* de saint Georges ont été traduites en géorgien, dont les premières datent du Xe siècle[221]. Cependant, il est probable que circulaient en Géorgie d'anciennes versions apocryphes de sa vie et il est même possible qu'elles aient été

216 Privalova, *P'avnisi*, p. 62–88.

217 Gabidzašvili, *C'minda giorgi* ; Sabinin, *Sak'art'velos samot'xe*, p. 48–68 ; Xaxanov, *Gruzinskij izvod*.

218 Marr, *Agiografičeskie materialy* ; Xaxanov, *Materialy* ; Žordania, *Opisanie*, vol. I.

219 Kekelidzé, *Dzveli k'art'uli*, vol. 1, p. 504 ; Marr, « Giorgi Merčule » ; Ingoroq'va, *Giorgi Merčule*, p. 37–41, p. 67–68, p. 118 et p. 172–174.

220 C'est également à partir de cette époque que le prénom Giorgi s'établit dans la liste de prénoms des rois géorgiens : Surguladzé, « C'minda giorgi k'art'ul religiur re'menasi », p. 7–9. Dans la riche bibliographie consacrée aux recherches sur les textes originaux de la *Vie* et de la *Passion* de saint Georges, signalons les contributions les plus solides, en premier lieu de Aufhauser, *Das Drachenwunder des heiligen Georg* et de Krumbacher, *Der heilige Georg*, dont les ouvrages de référence ont été repris et cités dans presque toutes les études suivantes. Parmi les ouvrages majeurs, citons aussi Wallis Budge, *The martyrdom and miracles*.

221 K. Kekelidzé (*Etudebi*, vol. 1, p. 8 et vol 2, p. 6–7) nous informe que l'histoire du supplice de saint Georges a été traduit en géorgien pour la première fois au Xe siècle, probablement pendant le règne du roi d'Abxazet'i Giorgi II (décédé en 995) et a été suivi par une autre version de la traduction par Giorgi Mt'ac'mindeli (1009–1065) – il doit s'agir ici du manuscrit Ath-79, que E. Gabidzšvili attribue à Ek'vt'ime Mt'ac'mindeli.

traduites en géorgien. En témoigne la lettre d'Euthyme l'Hagiorite (953–1028), fondateur du monastère géorgien d'Iviron au Mont Athos au moine de Č'q'odidi Georges (Giorgi Č'q'ondideli) l'interrogeant sur les livres apocryphes dont la lecture est interdite à l'église. Alors, Euthyme lui explique :

> კუალად წმიდისა გიორგისა არს წამებაჲ, უცხო და უცხონი რაჲმე საქმენი სწერ, რომელსა დადიანესი ეწოდების, ხოლო ჭეშმარიტი წმიდისა გიორგისა რომელი ეკლესიათა შინა იკითხვების, იგი არს, რომელი დიოკლეტიანეს მიერ იწამა[222].
> *Il y a un supplice de saint Georges étrange qui s'appelle de Dadiane, et qui décrit des actions étranges, mais le véritable* [supplice] *de saint Georges qui est lu dans les églises est celui où il est martyrisé par Dioclétien.*

De toute évidence, il s'agit ici de deux versions apocryphes de la vie de saint Georges. Euthyme l'Hagiorite connaît donc deux formes de la *Passion* : BHG 670–670b ; BHG 671–672 ou ses dérivés anciens, puisque Dioclétien est mentionné en lien avec saint Georges pour la première fois dans une source du VIIe–VIIIe siècle attribuée à saint André, évêque de Crète[223]. Pour Euthyme, la première est « étrange », et la seconde, seule lue dans les églises. Dadianos, dans cette forme de la *Passion*, est perse et règne à la fois sur la Persarménie et sur la Palestine (BHG 670g), et il est qualifié de « dragon des abîmes » (ὁ βύθιος δράκων Δαδιανός, BHG 670g). La condamnation de la légende ancienne de saint Georges peut être rapprochée du Décret de Gélase, qui condamne comme hérétiques les *Passions* de Cyrice et Julitte, et de Georges[224].

Au X[e] siècle, à Constantinople cette fois, Nicétas David le Paphlagonien a écrit la préface du *Martyre de saint Georges*[225], contenant l'extrait suivant :

> *...je pris connaissance aussi d'une autre passion, prétendument, de ce même saint. Elle racontait de travers bien des choses abracadabrantes et pleines de sornettes. Elle inventait en effet des rois au nombre de soixante-douze, qui n'ont jamais existé, donnant à leur chef le nom de Dadianos. Elle imaginait, contre le martyr, des supplices extraordinaires et mentionnait qu'il était ressuscité trois fois d'entre les morts. En un mot, elle était aussi éloignée de la vérité que peut le souhaiter le père du mensonge*[226].

Selon ce passage célèbre, Nicétas connaît deux *Passions* de saint Georges : la *Passion* BHG 671–672, dont il cite l'incipit, et la *Passion* BHG 670a (ou une forme voisine), dont il s'indigne. Nicétas lui-même compose une *Passion* BHG 675z, qui sera reprise par Syméon Métaphraste (BHG 676)[227]. On voit comment Euthyme s'intègre dans ce mouvement de l'hagiographie byzantine du X[e] siècle[228].

222 Kekelidzé, *Dzveli k'art'uli*, vol. 1, p. 432–433 ; Gabidzašvili, *C'minda giorgi*, p. 12–13.

223 *PG* 97, 1169–92 ; Delahaye, *Les légendes grecques*, p. 59–63 ; Walter, *The Warrior Saints*, p. 111, n. 7 ; Howel, « St. Georges as Intercessor », p. 122, n. 1.

224 *DACL* 6.1, p. 722–747. Pour le Décret de Gélase et le concile In Trullo de 692, qui reflète l'usage de l'Église d'Orient voir Detoraki, « Livres censurés », p. 45–48.

225 Conservé dans un seul manuscrit et édité par K. Krumbacher dans *Der heilige Georg*, p. 181–182 ; Flusin, « Vers la Métaphrase », p. 95.

226 Flusin, « Vers la Métaphrase », p. 95.

227 Hogel, *Symeon Metaphrastes* ; Flusin, « Vers la Métaphrase », p. 85–99.

228 Pour cette rapprochement je suis redevable à Bernard Flusin que je remercie pour ses remarques précieuses.

Le texte hagiographique géorgien le plus ancien est donc daté de la première moitié du X[e] siècle et représente l'œuvre originale dit *Kimena I* (grec κείμενα ; nous proposons de rendre ce terme par *prémétaphrastique*)[229]. Il est inclus dans deux manuscrits géorgiens : l'un du monastère géorgien du Mont Athos (Ath. 8, fol. 259–267) et l'autre – du Mont Sinaï (Sin.Geo.N.62, fol. 29–38). Selon le texte, son auteur est l'esclave de saint Georges, Basik'artos, le témoin des événements de sa vie[230].

La deuxième version, *Kimena II* (*prémétaphrastique*), fait partie de plusieurs manuscrits, dont le plus ancien, datant du XI[e] siècle, provient de la Bodleian Library de l'Université d'Oxford[231]. Dans ces textes l'auteur est nommé comme l'esclave Pasik'artos. Il doit s'agir du même Basik'artos que celui de la première version. Les deux manuscrits offrent de toute évidence deux versions différentes de la traduction de la même œuvre byzantine car non seulement le nom du narrateur est identique, mais la séquence des épisodes et le déroulement du récit coïncident[232].

La troisième *Vie* de saint Georges traduite en géorgien appartient à Syméon Métaphraste. Elle est une interprétation littéraire des textes de *Kimena*. Le titre géorgien qualifie ce texte comme le plus utilisé dans les églises byzantines :

> წამებაჲ წმიდისა და დიდებულისა ქრისტეს მოწამისა გიორგისი, აღწერილი სჳმეონ ლოღოთეტის მიერ, რომელი იკითხვების საბერძნეთისა უმრავლესთა ეკლესიათა შინა...
> *Supplice du saint et glorieux Georges, fidèle du Christ, rédigé par Syméon Logothète, qui est lu dans la majorité des églises grecques...*

Cela ne semble pas être le cas des églises géorgiennes où, si l'on en juge par le nombre des manuscrits, c'est la première version de *Kimena* qui était le plus souvent lue. Ce texte, traduit probablement par Ek'vt'ime Mt'ac'mindeli (955–1028) nous est parvenu à travers un manuscrit athonite (Ath-79) du monastère géorgien du Mont Athos et est daté précisément de l'année 990.[233].

Enfin la quatrième *Vie* est préservée dans trois manuscrits relativement tardifs : K'ut'. 7 (XII[e] s) ; K'ut'. 92 (XVIII[e] s) et Q-336 daté de 1874. Elle conserve plus d'éléments apocryphes et diffère des textes canoniques des *Kimena*[234].

229 Un autre manuscrit (Q-726) contenant le même texte est daté des XIII[e]–XIV[e] siècles. Pour les traductions géorgiennes de textes originaux, dit de *Kimena* voir Kekelidzé, *Kimena;* Gabidzašvili, *C'minda giorgi*, p. 14 et p. 16–17. C'est précisément ce type de texte qui est désigné comme ჭეშმარიტი – *véritable* (traduction du mot géorgien, que l'on peut interpréter comme « authentique ») dans un autre manuscrit du XI[e] siècle (H-535 fol 126–139), très probablement pour orienter les usagers ecclésiastiques et pour le distinguer des textes apocryphes.

230 Le texte complet est publié par Gabidzašvili, *C'minda giorgi*, p. 42–72.

231 Au Centre National des Manuscrits Géorgiens est conservée la microfiche fol. 87–99.

232 Gabidzašvili, *C'minda giorgi*, p. 14, 17–18. Cette traduction suit de très près son original grec : PG 115, 141–161.

233 E. Gabidzšvili est le premier à offrir son édition dans *C'minda giorgi*, p. 14, p. 16–17 et p. 140–160.

234 Gabidzašvili, *C'minda giorgi*, p. 18–19. Les manuscrits sont conservés au Centre National des Manuscrits Géorgiens.

Saint Théodore

Les premières traductions de la *Vie* de saint Théodore apparaissent également au Xe siècle. Une des versions anciennes est signalée d'abord par Nikolas Marr[235] et décrite ensuite par Aleksandr Xaxanašvili dans son ouvrage consacré aux œuvres hagiographiques géorgiennes apportées de l'Athos en 1902[236]. Le texte, qui fait partie de ce manuscrit, raconte la vie de Théodore Stratiotès, mais Xaxanašvili affirme que les événements de la vie de saint Théodore Stratilate et de Théodore Tiron sont ici mélangés. La traduction géorgienne, datée du XIIe–XIIIe siècle, d'un fragment de l'*homélie* de Grégoire de Nysse sur le Grand martyr Théodore[237], est incluse également dans le recueil des manuscrits du Musée de l'Eglise de Tbilissi (manuscrit N. 388)[238].

La documentation géorgienne confirme qu'avant la traduction tardive des textes grecs sur saints Georges et Théodore, il y avait aussi des traductions plus anciennes, connues en Géorgie dès le Xe siècle, antérieures au ménologe *métaphrastique*. Mais on ne peut pas remonter plus haut avec certitude.

235 Marr, *Agiografičeskie materialy*, p. 47.
236 Xaxanov, *Materialy*.
237 Pour l'*homélie* de Grégoire de Nysse : PG 46, 736–748.
238 Žordania, *Opisanie*, p. 380–381.

2. Guerriers à cheval affrontés

Dans le riche répertoire iconographique médiéval géorgien, l'image du saint cavalier représente un des meilleurs exemples pour illustrer les traditions communes ainsi que la contribution géorgienne au développement de l'iconographie byzantine après l'Iconoclasme. La qualité artistique et la multiplication de ces représentations témoignent, d'une part, de la continuité de la tradition après la conquête arabe et prouvent, d'autre part, que la popularité du thème de la lutte du Bien contre le Mal, transmise à travers l'image du cavalier victorieux, augmente en Géorgie, comme à Byzance. C'est surtout aux Xe–XIe siècles, à l'époque de la formation d'une grande et puissante monarchie sur le territoire géorgien, que l'intérêt pour les vies des saints guerriers s'accroît considérablement. Leurs images s'inscrivent ainsi parfaitement dans une optique idéologique militaire et servent de paradigme d'héroïsme et de courage pendant les nombreuses guerres que le pays connaît alors[239].

En Géorgie, du IXe au début du XIe siècle, on représente exclusivement les saints Georges et Théodore. L'abondant recours à l'image de ces guerriers militaires transperçant un ennemi à cheval rejoignait ainsi la tradition paléochrétienne. Les traductions géorgiennes de la *Vie* et de la *Passion* des saints, qui existaient déjà en plusieurs versions, ont certainement contribué à illustrer, communiquer et diffuser leur image[240]. Elles s'accompagnent du développement d'une autre iconographie, porteuse toutefois de la même idée de combat victorieux et de défaite du Mal, à laquelle s'ajoute leur pouvoir protecteur – c'est celle de saints cavaliers affrontés, réunis dans une composition apotropaïque. Cette iconographie, parfaitement établie au début du Xe siècle, devient traditionnelle.

La disposition de saints cavaliers affrontés, particulièrement répandue alors en Géorgie et adoptée dans l'Orient chrétien, est une tradition très ancienne. Toutefois le recours à cette iconographie ne semble pas pouvoir s'inscrire dans la continuité : parmi les premières images chrétiennes dérivant de celles du combat dans l'art triomphal gréco-romain et soulignant l'idée de triomphe du héros, aucune, à notre connaissance, ne présente de schéma analogue[241]. L'ancienneté de ce dernier peut être confirmée par des nombreux exemples, dont certains proviennent d'Égypte : à côté des représentations de guerriers, en pied ou à cheval, datées de la fin de l'Antiquité et déjà évoquées au cours de cette étude, une stèle conservée au musée de Turin, généralement attribuée

239 Kekelidzé, *Etiudebi*, vol. 2, p. 6–8.
240 À partir du XIe siècle les monuments géorgiens illustrent le cycle de saint Georges d'une manière très développée et presque complète, comme par exemple sur la croix ciselée de Mestia et surtout dans les peintures de cette époque, Privalova, *P'avnisi*, p. 65–66 ; Čubinašvili, *Gruzinskoe čekannoe*, vol. 1, p. 450–477.
241 Grabar, *Les voies de la création*, p. 48–49, fig. 42–47. Les éléments légendaires se rapportant aux héros antiques, à leur culte et à leur iconographie, se sont reportés sur les saints qui luttent contre le mal, Walter, « The Thracian Horseman », p. 661–663 ; Walter, « The Origins of the Cult of Saint George », p. 295–326 ; Walter, « The Triumph of Saint Peter », p. 32–33.

à l'époque ptolémaïque, offre l'image des Dioscures, cavaliers affrontés, armés de longues lances, encadrant le dieu de la Lune[242]. On peut voir cette tradition perpétuée en Égypte à l'époque médiévale quand les cavaliers affrontés se multiplient sur les clôtures en bois (clôture de l'église de Sitt Barbara, [XIe s.], de l'église d'Abou-Seifein [XIe s.] et de l'église Abou-Sarga)[243].

L'origine de cette iconographie remonte également aux images préchrétiennes des guerriers sassanides que l'on retrouve sur les reliefs monumentaux rupestres dits « d'investiture à cheval »[244]. L'exemple le plus explicite, daté du IIIe siècle, présente l'investiture équestre d'Ardashir I à Naqsh-i Rustam et montre le dieu et le roi, habillés et armés de façon identique, affrontés à cheval. La divinité remet un diadème au roi. Un détail intéressant : sous le cheval de chaque cavalier est allongé un personnage humain[245]. Cette image du roi et du dieu à cheval, réunis dans une scène de transmission du pouvoir, est répétée par la suite à plusieurs reprises dans l'art monumental sassanide (Shapur I [241–272], Bahram I [273–276]), mais les scènes se limitent ici à deux cavaliers qui se dirigent l'un vers l'autre et certains éléments, notamment les ennemis sous les pieds de chevaux, sont absents[246].

Les images sassanides, conçues comme des représentations à caractère symbolique plutôt que comme des témoignages historiques immortalisant le pouvoir, la gloire et la grandeur du souverain, transmettent le thème de la victoire et l'idée de triomphe sur les ennemis[247]. Pourraient-elles avoir influencé et inspiré l'iconographie géorgienne ? Les circonstances historiques permettent d'envisager cette possibilité ; les éléments empruntés à l'art sassanide et utilisés dans l'art géorgien, notamment dans le décor des stèles, présentent ces modèles comme une des sources d'influence des artistes géorgiens et confirment la connaissance parfaite de cette production artistique[248]. Seulement, elle apparaît en Géorgie ultérieurement ; parmi les nombreuses images anciennes de saints cavaliers, en dehors des reliefs des plaques du *templon* de C'ebelda (IXe s. ?) dont la datation dépasse certainement l'époque paléochrétienne et d'une façade de l'église de Martvili, dont la datation reste controversée (VIIe s. ou Xe s.), aucune ne les montre affrontés.

242 Donadoni Roveri, *Les arts de la célébration*, p. 242–243, fig. 338 ; Rondot, *Derniers visages des dieux d'Egypte*, vol 3, p. 66, pl. 34, doc. 48. Selon l'auteur l'iconographie atteste ici la possibilité qu'avaient les artistes de combiner dans la même image les canons hellénistiques et pharaoniques.

243 Butler, *The Ancient Coptic Churches*, vol. I, p. 235–243, fig. 16, p. 75–76, fig. 3 et p. 191–92, fig. 1–5 ; Pauty, *Bois sculptés*, p. 13–17, pl. II, III et p. 32–33, pl. 26, 2 ; Simaika, *Coptic Museum*, p. 25–26, pl. 60–66 et pl. 141 ; Cramer, *Koptische Buchmalerei*, p. 112, fig. 128 ; Hunt, « Christian art in Greater Syria and Egypt », p. 18–20, fig. 6 et p. 14 pour l'identification des saints cavaliers : Immerzeel « Divine Cavalry », p. 280.

244 *Splendeur des Sassanides*, p. 71–94 ; *Les Perses sassanides*, p. 38, fig. 3 , p. 187, fig. 3 , p. 89 et p. 94.

245 *Splendeur des Sassanides*, p. 76, fig. 59.

246 *Splendeur des Sassanides*, p. 76–77, fig. 62. Ce détail apparaît sur un autre relief sassanide, celui de Shapur II, à Taq-i Bustan, qui présente à la fois le thème de la transmission du pouvoir mais cette fois à pieds, et la victoire sur l'empereur romain Julien l'Apostat : on voit les divinités et le roi qui piétinent leur ennemi,

247 *Splendeur des Sassanides*, p. 73.

248 S. Kuehn, suggère également le lien entre les représentations « parfaitement symétriques » de cavaliers affrontés sassanides et les héros chrétiens, parmi lesquels elle cite les exemples médiévales géorgiens (sculptés – de Martvili, de Nikorc'minda ; et peints – de Bočorma, de Pavnisi, d'Ikvi) : Kuehn, *The Dragon*, p. 107–110.

Les plus anciennes représentations géorgiennes de ce type, datées de manière sûre, sont particulièrement nombreuses sur les icônes ciselées (IXe–XIe s.) – on y voit le même schéma présentant les saints Georges et Théodore affrontés et saint Georges en cavalier, seul, frappant Dioclétien[249]. Giorgi Čubinašvili qui, dans les années cinquante, a publié le recueil de ces icônes, a même établi l'évolution du pas des chevaux des saints comme critère pour préciser la date[250]. La peinture murale en offre également des exemples : au IXe siècle, seule l'église n° 5 à Sabereebi propose cette iconographie[251]. En revanche presque toutes les églises de Svanet'i l'incluent dans leur cycle aux Xe–XIe siècles.

Si à l'époque dite « pré-arabe » l'Arménie voisine a conservé trois images déjà signalées – sur les chapiteaux de Dvin (VIe–VIIe s.), et dans les églises de Lmbat (Lembatavank, VIIe–VIIIe s.) et de Talin (VIIe s.) – une seule représentation peut être citée pour une époque plus tardive – celle de la façade nord de l'église Sainte-Croix d'Aht'amar du début du Xe siècle[252]. Aux deux saints, Georges et Théodore, traditionnellement réunis dans la même composition, est joint saint Serge (Sargis), particulièrement estimé en Arménie[253]. Placés côte à côte, les cavaliers en cortège se dirigent dans la même direction ; saint Théodore transperce avec sa lance un serpent. Rappelons ici que saint Georges frappe une figure humaine[254].

Seule la Cappadoce médiévale peut rivaliser en nombre d'images des saints Georges et Théodore avec la Géorgie[255]. Selon Catherine Jolivet-Lévy, la fréquence des images de saints cavaliers dans les églises de Cappadoce est l'expression d'une société fortement militarisée[256]. C'est également vrai pour la Géorgie. Les peintures cappadociennes réservent également une place privilégiée aux soldats, guerriers et protecteurs, notamment aux saints Georges et Théodore particulièrement vénérés dans la région, surtout aux Xe–XIe siècles. Ils apparaissent même à l'entrée des absides et sur les *templa*, comme c'est le cas du *templon* à Derin dere, Merdiven kilisesi (IXe s.), qui offre d'ailleurs l'image ancienne de deux saints cavaliers, Georges et Théodore terrassant le dragon, et qui peut être citée à côté d'une autre ancienne représentation de saint Georges terrassant le dragon, à Sainte Barbe de Soğanlı, datée de 1006–1021[257]. Depuis, plusieurs images ont été

249 Čubinašvili, *Gruzinskoe čekannoe*, vol. 1, p. 324–326, p. 355–358 et p. 368–373.

250 Selon G. Čubinašvili, sur les icônes de la fin du Xe et du début du XIe siècle, le cheval marche à pas lent, alors que sur certaines pièces datées de la deuxième moitié du XIe siècle les chevaux sont au galop. Par ailleurs, le type iconographique répandu aux Xe–XIe siècles est assez stable, apparaissant parfois jusqu'à la fin du XIe siècle. Čubinašvili, *Gruzinskoe čekannoe*, vol. 1, p. 324–326, p. 336–344, p. 355–358 et p. 368–373.

251 Ševâkova, *Monumental'naâ živopis'*, p. 10.

252 Der Nersessian, *Aght'amar*, p. 19, fig. 49 et 50 ; Donabédian, « Les thèmes bibliques », p. 265 ; Jones, *Between Islam and Byzantium*, p. 89–91.

253 Cité comme un saint arménien Sargis, ou Sergius : Der Nersessian, *Aght'amar*, p. 24.

254 Der Nersessian n'identifie pas le personnage vaincu mais note que sur certains monuments saint Georges apparaît vainqueur d'un personnage humain. Elle note que les représentations de saint Georges sont également fréquentes en Géorgie où parfois le personnage humain vaincu est désigné par une inscription comme Dioclétien. Der Nersessian, *Aght'amar*, p. 57, note 49.

255 Selon une remarque de N. Thierry, le saint cavalier est caractéristique de l'imagerie cappadocienne et géorgienne : Thierry, « Aux limités du sacré », p. 222.

256 Jolivet-Lévy, *Les absides*, p. 344.

257 On tient compte de la datation controversée de l'image à l'église 3 de Güzeloz (Mavrucan). Pour Derin dere : Asutay-Fleissig, *Templonalagen*, p. 21 ; Jolivet-Lévy, *Les églises byzantines*, p. 190, pl. 117 ; Jolivet-Levy, « Saint Théodore et le dragon », p. 368 ; Pour Sainte Barbe de Soğanlı : Thierry, « Aux limites du sacré », p. 241.

créées pour décorer les murs d'églises cappadociennes – la liste est trop longue pour être donnée ici *in extenso*. Les saints Georges et Théodore en cavaliers sont le plus souvent associés en une composition qui les montre affrontés[258]. Mais si en Cappadoce ils terrassent un serpent ou un dragon, à un ou à plusieurs têtes, sur les images géorgiennes saint Théodore transperce habituellement de sa lance le dragon / serpent alors que saint Georges frappe son persécuteur, l'empereur païen Dioclétien[259]. Les principales variantes résident surtout dans l'attitude du cavalier, l'allure du cheval, au galop ou au pas, et la posture de l'ennemi. La présence de l'empereur Dioclétien, comme symbole de l'incrédulité, est considérée comme une tradition purement locale, qui suit le texte géorgien et qui a été diffusée dans d'autres régions sous son influence[260]. En Cappadoce, par exemple, saint Georges n'est jamais représenté tuant un homme[261].

Dans le riche répertoire des reliefs géorgiens des Xe–XIe siècles, le thème de la victoire des saints cavaliers apparaît comme l'un des plus fréquents et se caractérise par une interprétation originale. La sculpture offre de nombreuses images qui sont importantes pour l'iconographie des cavaliers en soi, mais surtout par le contexte dans lequel elles apparaissent : s'ajoutant au nombre des images byzantines, les images géorgiennes se trouvent au cœur d'un programme iconographique complexe et dans un contexte insolite. Le plus souvant elles suivent le même schéma montrant les cavaliers face à face ; un seul exemple conservé – celui de l'église d'Axašeni (Xe s.) présente saint Georges seul. Le matériel archéologique atteste ainsi qu'à partir de l'époque de la création de cette iconographie, les artistes géorgiens lui restent fidèles, ajoutant quelques détails au schéma général typique. Mais l'usage des images dans des contextes différents et variés lui accorde une valeur et des fonctions multiples. La signification de l'image va ainsi au-delà de la simple définition iconographique. C'est dans ce contexte général qu'elles prennent un sens symbolique particulier. Pour mesurer l'importance de ces images, il est ainsi indispensable de les considérer dans l'ensemble du décor et comme un de ses composants.

Images géorgiennes : les saints cavaliers en contexte

Martvili

L'église de Martvili, monument important de l'architecture géorgienne situé à Č'q'ondidi (ouest de la Géorgie), suggère un usage original du décor monumental, incluant dans son programme les images de trois cavaliers. Le monument, ainsi que ses reliefs ont fait l'objet de quelques études qui ont amené les chercheurs à proposer des datations différentes. L'église initiale appartenant au groupe des églises dites « du type Jvari », a été restaurée au Xe siècle, sous le règne du roi Giorgi II (915–959/960)[262]. À cette époque, certains pièces ont été construites et ajoutées à l'édifice principal. Ce dernier, ainsi que les reliefs, ont été datés par les chercheurs géorgiens du VIIe siècle, d'après le style, mais surtout d'après le programme iconographique d'inspiration paléochrétienne. Giorgi Čubinašvili a été le premier à proposer cette date ; il a été suivi par Nat'ela Aladašvili[263]. Les chercheurs non-géorgiens optent pour une date plus tardive, au Xe siècle, sans toutefois accorder une attention spéciale dans leurs études comparatives ni à l'architecture de l'église, ni à sa sculpture monumentale. C'est l'opinion de Georjij Vagner, qui a fondé la datation des reliefs au Xe siècle principalement sur le style des figures « en bloc » et sur le harnachement des chevaux, notamment la présence des étriers[264]. Nicole Thierry considère que la date de la construction de l'église correspond à la *Chronique de Géorgie* traduite par Marie-Félicité Brosset et attire l'attention sur la présence d'un personnage humain vaincu par un des cavaliers, percevant ce détail comme le signe d'une époque post-iconoclaste[265]. Christopher Walter indique la fourchette 912–957 (du règne de Giorgi II) sans commentaire[266]. Enfin Ludmila Xruškova dans son étude consacrée à la plaque de C'ebelda suit l'opinion de Vagner et de Thierry et mentionne brièvement les cavaliers de la façade de l'église de Martvili, comme une œuvre du Xe siècle, du règne de Giorgi II[267]. Ainsi la datation des reliefs, comme d'ailleurs l'identification des cavaliers de Martvili, restent controversées.

Les images ornant les façades est et ouest de l'église sont présentées d'une manière qui reste insolite pour l'art monumental de Géorgie – elles font partie des frises décoratives placées en hauteur et sont encadrées de bandeaux horizontaux étroits ; à l'intérieur, les scènes se succèdent sans aucune séparation et les petites figures sculptées (32 cm. de hauteur) se perçoivent plutôt comme des éléments du décor que les panneaux traditionnels que l'on a l'habitude de voir (fig. 28). La frise de la façade est porte les images de l'Annonciation et de la chasse de saint Eustathe (fig. 29) ; celle de l'ouest montre les scènes suivantes (de droite à gauche): un cavalier frappant de sa lance un personnage humain, Samson combattant un lion (fig. 30), suivie par l'image de saints cavaliers affrontés transperçant un dragon (fig. 31), l'Ascension du Christ (fig. 32, pl. 3) et enfin la scène de Daniel dans la fosse aux lions (fig. 33). Ainsi, le décor de Martvili propose deux versions du thème des cavaliers, réunis par un sens symbolique analogue, délivrant le même message éternel du combat du Bien contre le Mal. La sainteté des cavaliers est assurée par les nimbes qu'ils portent ainsi que par leur inclusion dans un programme de scènes bibliques.

L'image située à l'extrémité droite de la frise montre un cavalier qui frappe avec sa lance, longue et massive, un homme placé aux pieds de son cheval (fig. 30). La présence de ce personnage, élément inséparable de l'iconographie de saint Georges, assure l'identification de la scène à l'image traditionnelle de saint Georges vainqueur de Dioclétien[268]

258 Jolivet-Lévy, *La Cappadoce médiévale*, p. 344–346.

259 Pour la substitution au dragon d'une figure humaine, en particulier Dioclétien, en Géorgie : Privalova, « Hudožestvennoe rešenie », p. 181–221 ; Lazarev, « A New Painting », p. 85–163.

260 Par exemple au Sinaï, en Palestine, à Chypre, où les colonies géorgiennes existaient dès une période très ancienne : Mouriki, « Moutoullas », p. 194, n. 92–95 ; Privalova, « Rospis' cerkvi Georgiâ Kalaubanskogo », p. 137–157 ; Privalova, « Hudožestvennoe rešenie », p. 192 ; Scholz, « Die Darstellung des Hl. Georg und Hl. Theodor », p. 243–254.

261 Walter, *The Warrior Saints*, p. 128.

262 Javaxišvili, *Istoria*, vol. 2, p. 158–163 et p. 329–332 ; Janašia, Berdzenišvil, *Sak'art'velos istoria*, p. 92–96.

263 Čubinašvili, *Pamâtniki tipa Jvari*, p. 51 ; Aladašvili, *Monumental'naâ skul'ptura*, p. 48–56.

264 Vagner, « Obraz voina-vsadnika », p. 4.

265 Thierry, « Aux limites du sacré », p. 240, n. 40 ; Brosset, *Sak'art'velos istoria*, p. 90–100, p. 295 et p. 278.

266 Walter, *The Warrior Saints*, p. 129.

267 Hruškova, *Skul'ptura*, p. 59.

268 Identification aussi unanimement suggérée par Čubinašvili, Aladašvili, Vagner, Thierry.



Fig. 28. Église de Martvili. Façade est.



Fig. 29. Église de Martvili. Façade est. Annonciation. Chasse de saint Eustathe.

et répond à un schéma général, bien établi dès le Xe siècle. Saint Georges est habillé d'une robe qui lui couvre les genoux ; un court manteau flotte derrière son dos. Dans le harnachement, de la bride à l'étrier de son cheval, on aperçoit des éléments décoratifs présentés comme des triangles ou flèches suspendus à la bride, sur le corps du cheval ; sa queue est nouée. Cette manière de nouer la queue représente un reflet de survivance de l'art sassanide et renvoi directement aux reliefs de Persépolis et aux plateaux en argent et des monnaies sassanides[269].

269 La longévité de cet élément est témoignée par son apparition dans presque toutes représentations sculptées médiévales en Géorgie (C'ebelda, Joisubani, Valé, Nikorc'minda). En outres, T. Uyar observe une affinité entre les éléments d'harnachement des chevaux des saints cavaliers et des équipements militaires « Seljukides », signalant, dans cette optique, l'apparition « systématique » des chevaux avec la queue



Fig. 30. Église de Martvili. Façade ouest. Saint cavalier. Samson combattant un lion.



Fig. 31. Église de Martvili. Façade ouest. Saint cavaliers.



Fig. 33. Église de Martvili. Façade ouest. Daniel dans la fosse aux lions.

Le cavalier monte le cheval sans placer ses pieds dans les étriers rectangulaires. Ce type de harnachement trouve des parallèles dans des manuscrits coptes des IXe–XIe siècles qui montrent les saints cavaliers transperçant de leur lance des êtres humains, comme, par exemple, le manuscrit *Copto 66* de la Bibliothèque Apostolique du Vatican, ou ceux du British Museum, (OR. 6801) et de Pierpont Morgan Library à New York (M. 613)[270]. Le cheval galopant sur le relief de Martvili est représenté les pieds avant frappant la poitrine de Dioclétien tombé sur le dos. Les pieds de ce dernier se trouvent entre les pattes arrière du cheval, donnant l'impression que le saint marche sur l'ennemi vaincu. La figure de Dioclétien, très éloignée du rebord du relief, est comme suspendue en l'air. Sa tête est pratiquement « collée » à Samson qui fait partie de la scène suivante, comme s'il lui manquait de la place. Dioclétien tient dans sa main droite le sabre qu'il a dégainé pour combattre ; le fourreau est accroché à sa ceinture. Le seul détail qui ne correspond pas ici au type traditionnel de saint Georges, est l'absence de cheveux bouclés, mais il n'est guère significatif. Tous les héros de Martvili ainsi que les autres personnages de la frise, sans exception, ont les cheveux raides : le Christ, les anges et les cavaliers ont tous la même coiffure. L'artiste choisit également le même type de visage pour tous les personnages, sans les différencier.

Séparée de cette image par la scène de Samson combattant le lion, une autre scène présente deux saints cavaliers affrontés, perçant un dragon bicéphale (fig. 31). Ils terrassent un énorme monstre à deux têtes en enfonçant leur lance dans les gueules, remplies de

nouée dans les peintures cappadociennes du XIIIe siècle (Stratilates [Güzeloz], Saint-Georges d'Ortaköy [Başköy, Belisırma]) et l'interprète dans « le monde irano-turc de l'Anatolie du XIIIe siècle », comme un signe de pouvoir ou de souveraineté, dérivé d'une symbolique particulière liée aux rituels guerriers : Uyar, *Art et société*, p. 648, n. 739–740.

270 Pour les manuscrits coptes : Leroy, *Les manuscrits coptes*, p. 185–186, pl. 105, 2, p. 188, pl. 107, 2 et p. 188–189, pl. 106, 1.

crocs[271]. Le type des cavaliers, ainsi que les chevaux et leur harnachement, ressemblent à ce que l'on voit sur le relief avec un guerrier seul. On remarque toutefois quelques détails qui les distinguent : le cavalier à droite est imberbe et l'on voit une barbe sur le visage de celui de gauche. Leur costume des cavaliers, une robe longue à ceinture, est courant en Géorgie. On le retrouve, porté par des saints ou des donateurs[272], mais ici il est enrichi par de doubles bandeaux décoratifs au bas de la robe, suggérant une tenue vestimentaire plus riche, et ils portent aussi des manteaux qui flottent derrière leurs dos. Deux anges descendent vers les héros, tendant des couronnes de leur main droite ; dans la main gauche, ils portent des objets longs, probablement des sceptres.

La question principale qui se pose ici concerne l'identification de ces personnages[273]. On reconnaît saint Théodore dans le cavalier de gauche grâce à sa barbe bien visible. Dans la sculpture, sur les icônes en métal ou dans la peinture, c'est toujours saint Théodore (et non Démétrius) qui accompagne saint Georges dans le combat contre les forces du Mal, ce qui est confirmé par les nombreuses inscriptions les identifiant et les caractéristiques du type iconographique du saint. C'est une composition parfaitement stable où, en Géorgie, comme d'ailleurs en Cappadoce, on choisit toujours les mêmes saints[274]. Bien que le dragon bicéphale figure déjà sur les stèles (à Xožorni et à Brdadzori), cette image equestre de Georges et Théodore, affrontés, terrassant conjointement un dragon pourvu de deux têtes, n'est pas courante en Géorgie. Elle s'apparente au schéma cappadocien, qu'en propose plusieurs exemples : à Pürenli seki kilise, (IXe–Xe siècles), Yılanlı kilise/Göreme n° 28 (XIe s.) et dans la vallée d'Ihlara, à Saklı kilise/Göreme n° 2a (XIe s.)[275].

À cause de l'identification du cavalier perçant de sa lance un homme à saint Georges, Nicole Thierry reconnaît saint Démétrius dans le cavalier de droite, en face de saint Théodore[276]. Il est possible que Saint Démétrius fût figuré en Géorgie déjà au VIIe siècle. Un des panneaux sculptés de l'église de Jvari (VIIe s.) montre les archanges Michel et Gabriel, présentant au Christ deux princes, les frères de *patrikios* de K'art'li, Stéphanos – *l'hypatos* Démètre et *l'hypatos* Adarnese, nommés par des inscriptions, en prière,

271 D'ailleurs la seconde tête de dragon semble avoir été ajoutée sur le serpent de saint Théodore pour permettre à saint Georges de participer au combat, en enfonçant sa lance dans la seconde gueule, ce qui pourrait indiquer que l'artiste a maladroitement copié un modèle. Le même détail est signalé par C. Jolivet-Lévy dans : « Saint Théodore », p. 359, pour les images à Yılanlı kilise et Pürenli seki kilise (Xe–Xe s.), dans la vallée d'Ihlara.

272 Par les archanges ou par de saints personnages nimbés, avec des cierges, sur le *templon* de Sxieri (Xe s.) ; Daniel est habillé d'un costume analogue sur la plaque de C'irk'oli (IXe s.) ; les saints personnages de l'église de Joisubani (Xe s.) portent la même tenue, etc. Iamanidzé, *Installations*, p. 124.

273 G. Čunibašvili, et N. Aladašvili ne les identifient pas.

274 Rappelons ici que le combat de Théodore avec le dragon apparaît dans les textes au VIIIe siècle et ses premières images connues triomphant du dragon remontent au moins aux VIe–VIIe siècle : Zuckerman, « The Reign of Constantine V », p. 191–210 ; Walter, « Théodore, Archetype », p. 166–168 ; Auzepy, « Constantin, Théodore et le dragon », p. 317–328 ; Jolivet-Lévy, « Saint Théodore », p. 357–371. Le culte de saint Théodore était répandu en Géorgie dès une époque ancienne, comme en témoigne son image sur le *templon* de Gveldesi (VIIIe s.) déjà évoquée.

275 Thierry, « Aux limites du sacré », p. 234–236, sch. 1, fig. 1 ; on constate la multiplication des têtes du dragon à partir du IXe siècle : le dragon est tricéphale, Jolivet-Lévy, « Saint Théodore », p. 358–359.

276 Thierry, « Aux limites du sacré », p. 243–244.

s'adressant au Christ[277]. Le fait que le descendant d'une grande famille royale porte le nom de saint Démétrios, témoigne de l'estime dont il bénéficie en Géorgie déjà à cette époque. Cependant aucune information n'existe pour établir la force et la popularité du culte de saint Démétrius en Géorgie à une haute époque et si les images de ce saint ont existé. On peut suggérer que son culte était beaucoup moins répandu en Géorgie. D'ailleurs, saint Démétrius a pris les fonctions de soldat assez tard. Cela est confirmé par les textes anciens de sa *Passion*, dans lesquels il est présenté comme *proconsul* de Thessalonique et gardien de la ville, sans que ses fonctions militaires soient soulignées. Ainsi, dans les premières rédactions, de sa *Vie* il n'a rien à voir avec le métier de soldat qu'il embrasse ensuite[278]. De même pour l'iconographie, où son apparition en tant que militaire est attestée uniquement à partir du XI[e] siècle. Toutefois Christopher Walter suggère qu'un des textes anciens des miracles du saint, composé par l'archevêque de Thessalonique Jean au VII[e] siècle (602–610), fournit quelques raisons pour croire à son apparition en qualité de soldat à une haute époque : ce texte présente Démétrius comme un défenseur de la ville de Thessalonique combattant l'épée à la main contre les barbares[279]. On pourrait donc supposer qu'il apparaît avec une fonction apotropaïque, en couple avec saint Théodore sur la façade de Martvili, comme le défenseur de l'église. Mais aucun parallèle ne peut être cité pour ce schéma en Géorgie. Il semble plus plausible que l'artiste de Martvili ait répété l'image de saint Georges deux fois, ce qui n'est pas insolite dans l'art géorgien médiéval – les cavaliers Georges et Théodore figurent deux fois sur les façades de l'église de Nikorc'minda. Mais réunissant ces deux images sur la même façade, le concepteur de Martvili a certainement utilisé deux modèles différents.

On perçoit l'intention de l'artiste de mettre particulièrement en valeur l'image avec des saints cavaliers affrontés. Cela est révélé par des détails, comme par exemple les robes richement décorées des cavaliers, mais surtout par l'emplacement privilégié de cette image. Elle se trouve exactement au milieu de la frise, à côté de l'Ascension du Christ et de ce fait apparaît comme principale dans le programme, d'autant plus que le thème du triomphe est particulièrement souligné par la présence des deux anges volants qui glorifient les saints ; la couronne du martyre – symbole de gloire – qu'ils tiennent, exalte la victoire et le triomphe du Christ[280]. Cet élément venu de l'iconographie impériale[281], inhabituel pour la Géorgie médiévale, est surtout caractéristique de l'époque paléochrétienne, comme on le voit sur un relief à l'entrée ouest de l'église d'Edzani (VI[e] s.) où la Vierge à l'Enfant est également glorifiée par des anges volants qui tiennent à la main des petites couronnes. En revanche, il est fréquent dans les manuscrits des IX[e]–XI[e] siècles. Un des parallèles est offert par le manuscrit *Copte 66* de la Bibliothèque Apostolique du Vatican (IX[e] ou X[e] siècle) : au sommet de l'image, à droite de saint Mercure à cheval, transperçant de sa lance Julien l'Apostat, apparait un ange tenant un bâton dans la main droite et une épée dans la gauche[282].

277 Iamanidze, « The Dragon-Slayer Horseman ».
278 Lemerle, *Les plus anciens recueils*, vol. I, p. 9–12 et vol. II, p. 243 ; Walter, *The Warriour Saints*, p. 68–80.
279 Walter, *The Warriour Saints*, p. 70–71 et p. 77–78.
280 Pokrovskij, *Očerki pamâtnikov*, p. 32.
281 Grabar, *Christian Iconography*, p. 8 et p. 40.
282 Leroy, *Les manuscrits coptes*, p. 185–186, pl. 105, 2.

Le programme de la frise ouest de Martvili est un exemple explicite de l'association du thème du triomphe à l'image des saints cavaliers. Les représentations sont réunies ici autour de l'idée du combat du Bien contre le Mal, renvoyant à la résurrection et au triomphe du Christ incarné par son Ascension. Le thème de la victoire, exprimé par l'image des cavaliers, est renforcé par la scène de Samson combattant le lion. Quant à la scène de Daniel dans la fosse aux lions, elle est perçue comme le symbole du Salut, du sacrifice du Christ et de sa résurrection, et répond parfaitement à l'image de l'Ascension.

Le choix de ce programme et les détails iconographiques contiennent en effet des éléments archaïques et semblent parfaitement correspondre à une haute époque. L'image de l'Ascension du Christ, par exemple, où l'on le voit trônant dans une mandorle portée par les anges volants, suit le schéma paléochrétien, connu déjà sur des ampoules[283]. Le recours aux scènes de l'Ancien Testament est également le signe d'une époque ancienne[284]. D'autres détails rapprochent ces images d'une iconographie ancienne : sur la frise, les oiseaux sont figurés becquetant des grappes de vigne – un motif fréquent dans l'art paléochrétien, symbolisant l'Eucharistie. Mais l'on retrouve aussi tous ces éléments dans les peintures « archaïques » jusqu'aux IX[e]–X[e] siècles.

L'artiste de Martvili recourt aussi à un autre principe purement paléochrétien : pour souligner la hiérarchie des personnages, il place les plus importants – le Christ, Daniel, Samson – sur des piédestaux de forme carrée. On voit le même principe dans la scène du Baptême du Christ sur le relief de la cuve baptismale de Žalet'i (VII[e] s.) (fig. 34), où sculpteur a surélevé intentionnellement le bord du cadre inférieur du relief vers le Christ et le Prodrome, alors que ce dernier pose son pied droit sur un petit carré. Une solution analogue peut être observée sur la plaque sculptée du tombeau d'Ioané Zédaznéli du VII[e] siècle (fig. 35), où la différence hiérarchique des personnages est également accentuée par leur disposition à différentes hauteurs : le Christ dans la mandorle apparaît au centre, au sommet de la plaque ; les quatre figures du registre inférieur se tiennent sur des piédestaux carrés de hauteur différente selon un ordre hiérarchique[285].

Suite à ces observations, la datation proposée des images de Martvili par les chercheurs géorgiens ne semble pas manquer de fondement. La manière dont sont exécutés les reliefs pourrait également correspondre à cette date, en tous cas elle est différente de ce que l'on voit sur une image du Christ datée de l'époque de la reconstruction de l'église, c'est-à-dire du X[e] siècle et qui indique clairement une autre main.

Si l'on suppose au contraire une datation au X[e] siècle, on doit admettre que la plaque a été sculptée par un artiste de qualité moyenne, qui a utilisé des prototypes archaïques. De fait, les cavaliers de Martvili sont caractéristiques de l'époque médiévale par leur type iconographique : la présence du roi Dioclétien n'est pas attestée sur les autres mo-

283 Grabar, *Ampoules*, p. 58–59, pl. III, VII, XVIII, XIX. En Géorgie elle est courante à la même époque ; l'exemple le plus proche apparaît sur l'architrave de l'entrée principale ouest à l'église de K'vemo Bolnisi (VI[e] s.).
284 Si pour la scène de Samson combattant un lion on ne trouve pas de parallèles, Daniel dans la fosse aux lions, image typique de l'art paléochrétien, est très fréquent en Géorgie, persistant également au début du Moyen Âge. Mais la manière de représenter Daniel, en orant entre deux lions cabrés de grande taille, disposés verticalement, est typique des reliefs des VII[e]–IX[e] siècles, comme on le voit sur les stèles de Mamula (VII[e]–VIII[e] s.), d'Usanet'i (VIII[e]–IX[e] s.) et sur la plaque de *templon* de C'irk'oli (IX[e] s.).
285 Pour plus des détails sur ce principe : Iamanidzé, *Installations*, p. 58. Pour la plaque sculptée du tombeau d'Ioané Zédaznéli : Vol'skaâ, « Rel'efnaâ plita », p. 91–105.



Fig. 34. Cuve baptismale de Žalet'i.

numents géorgiens avant cette époque et la ressemblance avec les modèles coptes des IXe–XIe siècles plaident en ce sens. D'ailleurs l'image de la plaque de l'église d'Amasia dans le Pont, actuellement au musée Benaki, citée comme analogue aux cavaliers de Martvili par Oya Pančaroğlu[286] est datée du Xe–XIe siècles, bien que son exécution puisse suggérer une date plus tardive (XIIIe s. ?). Les saints cavaliers affrontés ici, terrassant ensemble de leur lance un homme placé aux pieds de leurs chevaux semblent, à première vue, convenir comme parallèle : leur attitude et les costumes, les détails du harnachement des chevaux correspondent à ce que l'on voit sur la frise de Martvili. Mais, outre le style plus sec et simplifié, cette image montre un schéma atypique pour la Géorgie, où les saints cavaliers Georges et Théodore ne frappent jamais ensemble un homme. L'image de Benaki qui peut attester l'emploi d'un même prototype, semble avoir été créée sous l'influence de différents modèles : le dragon « cappadocien » est remplacé ici par un homme « géorgien ».

C'ebelda

Les panneaux sculptés du *templon* découvert en 1886 dans une petite église à nef unique près une village de C'ebelda (Abxazie) ont été publiés à plusieurs reprises. Les chercheurs ont unanimement signalé le style très rustique et archaïque des reliefs. Certains l'ont trouvé typique de l'art sassanide (VIe–VIIIe s.)[287]. D'autres l'ont caractérisé comme « sassanisant » et « caucasien », ou y ont perçu une forte influence iranienne du XIIe

286 Pančaroğlu, « Dragon-Slayer », p. 154 ; Delivorrias, *Benaki Museum*, p. 65 et p. 69.

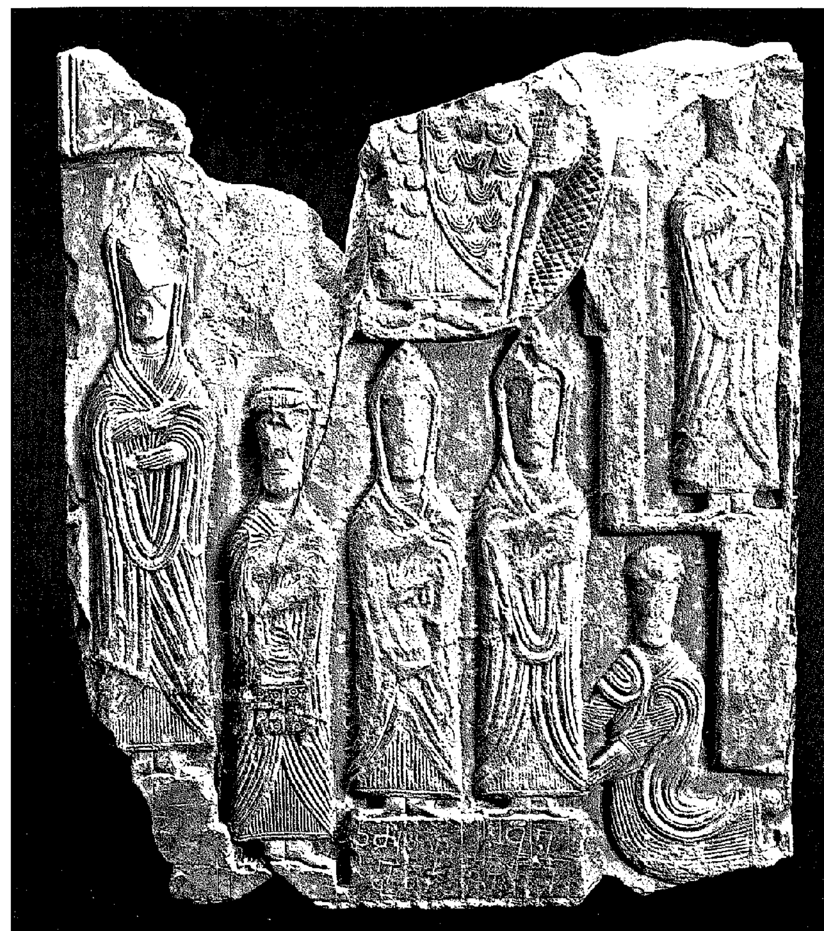


Fig. 35. Plaque du tombeau de Zedazeni.

287 Uvarova, « Hristianskie pamâtniki », p. 22, fig. VII–VIII ; Ajnalov, « Èlinističeskie osnovy », p. 233–242 ; Šervašidzé, « Reznye kamni », p. 90–105 ; Amiranašvili, *Istoriâ*, p. 121 et p. 178 ; Čubinašvili, *K'art'uli xelovnebis istoria*, vol. I, p. 208–209. Beridze, Aladašvili, *Iskusstvo Gruzii*, vol II, p. 210–211.

siècle[288]. En conséquence, la datation proposée pour les plaques de C'ebelda est très controversée, oscillant entre le VIe et le XIIe siècle et ses représentations sont également interprétées de différentes manières[289].

Il est vrai que le programme d'images insolite des ces panneaux n'a pas de parallèles précis. Cependant, la combinaison de traits iconographiques et stylistiques, paléochrétiens et plus tardifs, nous a permis de déceler les influences de différents modèles orientaux, cappadociens ou sassanides, ce qui prouve que le créateur, ou les créateurs de ces reliefs utilisaient divers prototypes. Quant à la datation, nous avons suggéré la fin du IXe – époque dit de « transition » de l'art géorgien[290]. Nous ne nous intéresserons ici qu'à l'image des saints cavaliers, pour évoquer certains aspects particuliers et omis, concernant l'interprétation de cette image.

Les guerriers de C'ebelda apparaissent sur une de ces plaques, dont il ne reste qu'une partie (fig. 36), mais les fragments des quelques images qui ont survécu montrent qu'ils faisaient partie d'un programme curieux. Le carré central est occupé par la Vierge trônant avec l'Enfant sur ses genoux, mise en valeur par deux arcs décoratifs, posés sur deux colonnes à ses côtés et par le rideau suspendu à ces colonnes. Ludmila Xruškova identifie ici, à juste titre, la Vierge à l'Enfant à l'intérieur de l'église[291]. Elle apparaît ainsi dans un contexte particulier, évoquant l'Incarnation. Cette scène centrale exprime donc l'idée du triomphe de l'Eglise et elle était directement liée à une autre, aujourd'hui perdue[292] qui figurait à sa droite et qui représentait un bâtiment et à côté, deux têtes. Cette image qui, probablement, introduisait les donateurs avec le modèle d'un édifice dans les mains dans le programme, est identifiée, à tort, comme la Jérusalem Céleste par Dmitrij Ajnalov[293], qui signale la représentation de la main de Dieu descendant, tenant ce bâtiment par le toit, absent cependant de la reconstitution de la plaque faite par Léonid Šervašidzé[294]. Le côté gauche de la plaque montre Daniel dans la fosse aux lions.

L'image des saints cavaliers « couronne » le panneau. La plus grande parmi toutes les représentations, elle s'étend sur toute la partie haute horizontale de la plaque et propose le schéma traditionnel des guerriers affrontés. On reconnaît ici saint Georges qui frappe Dioclétien de sa lance et saint Théodore, à gauche, terrassant le dragon[295]. Les deux chevaux affrontés, avançant l'un vers l'autre comme dans les scènes sassanides, la jambe avant levée, reproduisent par leur posture et leur harnachement les scènes d'investiture des rois

288 Thierry, « Le culte du cerf », n. 175. Dans cet article, N. Thierry propose la datation des VIIIe–IXe s. Khroushkova dans *Abkhazie IVe–XIVe siècles*, p. 145–153 a suggéré le XIIe s.

289 Čubinašvili, *Handisi*, p. 87–90 ; Hruškova, *Skul'ptura*, p. 43–85 ; Saltykov, « Saint Eustache sur la stèle de Tsebelda » ; Khroushkova, *Abkhazie IVe–XIVe siècles*, p. 145–153. Nous avons nous-mêmes abordé ces questions dans *Installations liturgiques*, p. 115–129.

290 Iamanidzé, *Installations*, p. 127–128.

291 Hruškova, *Skul'ptura*, p. 52 ; Khroushkova, *Abkhazie IVe–XIVe siècles*, p. 148.

292 Mais qui est conservée sur une photo ancienne (Khroushkova, *Abkhazie IVe–XIVe siècles*, pl. 111c, pl. 116c et pl. 117c) et sur la reconstruction de L. Šervašidzé, (« Reznye kamni », p. 90–105).

293 Identifiée par D. Ajnalov, « Xristianskie pamâtniki Kavkaza », p. 66–67 et p. 242 et approuvée par Šmerling, *Malye formy*, p. 66–67 et Khroushkova, *Abkhazie IVe–XIVe siècles*. Xruškova suggère que, figurées côte à côte, ces deux scènes – la Vierge à l'Enfant et la Jérusalem Céleste présentent l'image de l'Eglise idéale : Hruškova, *Skul'ptura*, p. 52 ; Khroushkova, *Abkhazie IVe–XIVe siècles*, p. 148.

294 Šervašidzé, « Reznye kamni », p. 93.

295 Ajnalov, « Xristianskie pamâtniki Kavkaza », p. 235 ; Čubinašvili, *K'art'uli xelovnebis istoria*, vol. I, p. 208–209 ; Šmerling. *Malye formy*, p. 66.



Fig. 36. Plaque de C'ebelda. Cavaliers.

sassanides où une divinité octroie un diadème au nouveau roi (cf. la scène d'investiture d'Ardashir I à Naqsh-i Rustam). Seul le cavalier de gauche dans la plaque de C'ebelda est bien conservé, mais celui de droite préserve encore le geste de remise, sans le diadème, ce qui en fait un geste sans signification ; quant à celui de gauche, son geste est lui aussi hors contexte, puisqu'il semble bander un arc, attitude réservée aux scènes de chasse ou de combat. Ce même cavalier est vêtu comme un roi sassanide, avec notamment les deux rubans plissés, un peu déformés par le sculpteur, flottant derrière sa tête. Sa coiffe n'est pas clairement visible mais elle ressemble au *korymbos*, un élément indissociable des couronnes royales sassanides. La longue épée et la manière de la porter, le harnachement du cheval avec la queue nouée, sont également de type sassanide, ainsi que le visage barbu aux yeux largement ouverts. Sous les chevaux apparaissent des victimes : sous celui de gauche

un dragon ; sous celui de droite un personnage qui rappelle les souverains vaincus par les rois sassanides, dans notre cas, identifié à Dioclétien[296]. Un arbre est représenté de chaque côté des cavaliers ; on voit bien des grenades, suspendues. Perçu comme un symbole d'immortalité chez les Perses, la grenade était censée rendre les soldats invincibles sur les champs de bataille[297] ; alors que la symbolique chrétienne l'interprète comme le corps du Christ, c'est-à-dire de l'Eglise, faisant référence au jardin du paradis[298].

Les saints cavaliers de type sassanide sont présentés sur cet objet du culte chrétien, en qualité de gardiens victorieux. Leur image, mise en valeur par l'emplacement très privilégié, apparaît comme une des plus importantes dans le programme. Cette fonction défensive et protectrice correspond parfaitement à leur emplacement sur un *templon*. Le choix logique de ces images-symboles de la victoire au bord du sanctuaire, sur la Porte de Paradis, apporte ainsi des données sur leur fonction apotropaïque et introduit la tradition de représenter cette image sur le *templon*, attestée également en Orient chrétien[299].

Joisubani

L'église de saint Georges du village de Joisubani dans la région de Rač'a, à l'ouest de la Géorgie, recèle un exemple datant des IX[e]–X[e] siècles, montrant l'une des rares représentations anciennes du Jugement dernier dans laquelle l'image de saints cavaliers est intégrée. L'importance particulière de ce décor a été signalée en 1935 par Giorgi Boč'oridzé qui effectua la première description et data les reliefs du VIII[e] siècle[300]. Renée Šmerling a ensuite poussé la date vers le IX[e] siècle[301], suivie par Nat'ela Aladašvili qui a présenté une analyse stylistique des reliefs et leur datation dans la première moitié du X[e] siècle[302]. La réalisation artistique, s'inscrivant dans la tradition stylistique des reliefs géorgiens de la fin du IX[e] siècle, ainsi que l'iconographie archaïque, conduisent bien à cette date, encore confirmée par la paléographie des inscriptions. L'église même fut détruite en 1991 suite à un tremblement de terre, mais la plupart des reliefs ont survécu et ont été transportés au musée local (fig. 37, pl. 4). Les photos anciennes permettent de reconstruire le programme tel qu'il avait été conçu par ses créateurs[303].

L'épisode du Jugement proprement dit apparaît en une version extrêmement abrégée sur la partie supérieure de la fenêtre de la façade principale, à l'est, reparti sur trois plaques (fig. 38, pl. 5). Celle qui couronne la fenêtre montre l'image du Christ-Juge, trônant solennellement et désigné comme ႫႠႺႾႭ/ႥႠႰ/Ⴈ (მაცხოვარი) *le Sauveur* par

296 Voir exemples dans *Splendeur des Sassanides.*
297 Zetlaoui, « *Divine grenade* », p. 58–65.
298 Voir *Symboles.*
299 Notons en particulier que dans les régions de l'Orient chrétien les images des saints Georges et Théodore face à face apparaissent sur le *templon*, à Derin dere, Merdiven kilisesi, (IX[e] s.), (Jolivet-Lévy, *Les églises byzantines*, p. 190, pl. 117 ; Jolivet-Lévy, « Saint Théodore et le dragon », p. 368 ; Asutay-Fleissig, *Templonanlagen*, p. 21), mais aussi sur les clôtures de sanctuaires coptes (Pauty, *Bois sculptés* ; Simaika Pacha, *Musée Copte*), ainsi que sur un autre exemple conservé en Géorgie – sur le *templon* de Sat'xé daté de XIII[e] s., Iamanidzé, *Installations*, p. 156–163, fig. 106–107 et p. 238–241, fig. 166–169).
300 Boč'oridzé, « Rač'is istoriulu dzeglebi », p. 326–328.
301 Dans son ouvrage concernant l'évolution des *templa* géorgiens l'auteur mentionne les reliefs à titre comparatif, Šmerling, *Malye formy*, p. 80–81.
302 Aladašvili « Joisubnis reliep'ebi », p. 68–76 ; Aladašvili, « Liturgiis asaxva », p. 77.
303 Boč'oridzé « Rač'is istoriulu dzeglebi », no. 51 ; *Racha. Heritage*, p. 162–163.

Fig. 39. Église de Joisubani. Jugement Dernier. Pesée des âmes.

une inscription *asomt'avruli* à droite de sa tête, soulignant de ce fait son rôle de Messie et de Rédempteur[304].

De tout le collège apostolique, seuls deux apôtres – Pierre et Paul – symboles de l'église apostolique et les intercesseurs auprès de Dieu, ont été choisis pour l'accompagner. Paul, à droite du Christ, tient un livre. L'inscription à sa droite déclare la présence des apôtres : ႼႬႨ/ႫႵ/ႪႬႨ [წ(მინდა)ნი/ მ(ოცი)ქ/(უ)ლნი] *saints apôtres* ; celle à sa gauche indique son nom : Ⴎ/Ⴀ/Ⴅ/Ⴊ/Ⴄ (პ/ა/ვ/ლ/ე). Pierre, lui aussi désigné par une inscription Ⴎ/ႤႲ/ႰႤ (პ/ეტ/რე), apparaît avec son attribut traditionnel – les clefs du royaume des cieux à la main (Math. 16.18–19). Le sens eschatologique de l'image est accentué par une autre inscription, à droite de Pierre, qui annonce le sujet – ႢႬ/ႧႥჂ [გან/(კი)თ(ხ)ვ(ა)ჲ] *Jugement*.

Au-dessous de ce panneau, à droite, une autre plaque présente le thème de la pesée des âmes, mis déjà en relation avec la fin des temps par des passages bibliques (Dn. 5. 27 ; Jb 31, 6) et s'inscrivant ainsi dans le contexte du Jugement, à l'issue duquel les âmes seront conduites au Paradis ou en Enfer (fig. 39). C'est la seule scène qui ne porte pas d'inscription ; elle montre l'archange Michel, la balance à la main, face à ceux qui

304 Šošiašvili, *Lapidaruli I*, p. 43–48.

doivent subir cette épreuve. Les âmes des défunts, élus comme damnés, sont présentées par de petites figures nues, indiquant ainsi qu'elles n'ont pas encore rejoint les corps ressuscités et que les corps n'ont pas encore reçu les vêtements correspondant à leur dignité. Elles se distinguent par leur disposition – les justes nimbés, exprimant plutôt la joie par leurs gestes, sont placés au-dessus des damnés. Ces derniers apparaissent dépourvus de nimbe, avec une expression de chagrin et de tristesse sur le visage et des gestes de désespoir. Cette iconographie, connue de quelques modèles médiévaux byzantins, reste rare pour la Géorgie : à notre connaissance, elle est reprise une seule fois en Géorgie, aux XVe–XVIe siècles, sur le mur ouest de l'église de Bugeuli, de la même région de Rač'a[305].

Le panneau de gauche montre l'archange Gabriel qui sonne de la trompette, annonçant l'apparition du Christ et le Jugement (fig. 40, pl. 6). Les anges sonnant de la trompette, attestés dès une haute époque dans art byzantin, par exemple sur les mosaïques de San Michele in Affricisco à Ravenne ou encore sur la « chaire » en marbre de Grado à Venise, tous deux du VIe siècle[306], et bien sûr présents dans la peinture murale géorgienne médiévale, font leur apparition dans la sculpture géorgienne à l'époque paléochrétienne[307]. Le décor de l'un des deux « chapiteaux » de la petite stèle de Brdadzori offre déjà cet élément au VIe siècle (fig. 41). Il montre un personnage féminin, dont l'identification reste incertaine. Son emplacement privilégié, au sommet de la stèle, fait hésiter les chercheurs entre une glorification de la Vierge et l'ascension de son âme (*Assumptio animae*)[308]. Ce personnage sans nimbe apparaît debout dans une mandorle tenue par deux anges dont l'un sonne de la trompette, renvoyant ainsi clairement à l'idée du Jugement. L'attention accordée à l'encensoir, suspendu au-dessus de la tête de la femme non identifiée et mis particulièrement en valeur par ses dimensions considérables, pourrait aussi trouver une explication dans le texte de l'Apocalypse qui atteste le rôle important que joue cet objet liturgique dans la Seconde Venue du Christ :

> *Et un autre ange vint et il se tint sur l'autel, tenant un encensoir en or… Et l'ange prit l'encensoir, le remplit du feu de l'autel et le jeta sur la terre* (Ap. 8, 4–5).

Devant l'archange Gabriel de Joisubani, un donateur se tient debout, un modèle de l'église dans les deux mains tendues ; il est accompagné par l'inscription suivante :

À gauche :

305 *Le Jugement Dernier*, p. 34–42 ; Jolivet-Lévy, « Premières images », p. 47–49. Pour Bugeuli, Xuskivadzé, *K'art'ul eklesiat'a*, p. 239 et p. 253–255.

306 Ihm, *Die Programme der christlichen Apsismalerei*, p. 161–163 ; Grabar, « La sedia di San Marco », p. 23, fig. 1 ; Engemann, « Images parousiaques », p. 96 ; Van den Hoek, « Apocalyptic Themes », p. 56–57.

307 Le décor de la façade est de l'église de Jvari de Mcxet'a (586/587–604/605) est considéré comme un des plus anciens offrant une image d'archange sonnant de la trompette. Parmi les trois panneaux sculptés présentant les grands féodaux géorgiens de la famille régnante, *erist'avt'-erist'av* Step'anoz et ses frères adressant leurs prières au Christ, celui du milieu montre Stephanoz Ier, *patrikios* de K'art'li, béni par le Christ et accompagné par cette inscription en *asomtavrouli* : *Croix du Sauveur délivre Step'anos, patrikios de K'art'li*. Cette invocation qui indique l'importance de la croix comme symbole du Christ, souligne, selon certains chercheurs, le lien avec les thèmes du salut de l'âme et du Jugement dernier, accentués par la représentation, aujourd'hui invisible, au-dessus du panneau central, d'un ange volant avec une trompette à la main. Pour cette identification voir Nikoleišvili, *Istoriul pirt'a gamosaxulebani* p. 9 ; Xundadzé, « Nouvelles observations », p. 21–32. Pour les images et ces inscriptions : Šošiašvili, *Lapidaruli 1*, p. 159 ; Iamanidzé, « From Byzantium to the Caucasus ».

308 Aladašvili « Nekotorye voprocy », p. 66, fig. 38 ; Mačabei, *Kvajvarebi*, p. 111–112.



Fig. 41. Petite stèle de Brdadzori (2).

ႼႭ Ⴄ/ႩႪႤ/ႱႨ/Ⴀ/Ⴍ Ⴘ/Ⴄ
წ(მიდა)ო ე/კლე/სი/ა/ო შ(ეიწყალ)/ე
Sainte église prends pitié

À droite :

Ⴂ/Ⴁ/Ⴊ /ႫႠႫ/ႠႱႠ/ႾႪႨ/ႱႨ
გ/(ა)ბ/(რიე)/ლ მამ/ასა/ხლი/სი
Gabriel mamasaxlisi

(fig. 40). Ce titre de la noblesse locale d'un commanditaire non identifié, que l'on peut traduire comme « supérieur ecclésiastique », indique que dans le thème du Jugement dernier se trouve intégrée l'image concrète d'un personnage historique, son rang

social clairement défini, pour qu'il puisse à la fois être identifié et conserver sa hiérarchie[309]. L'inscription s'adresse à l'église pour le salut de son âme. L'objet – la représentation de l'église qu'il a fait bâtir – est tendu par le donateur qui espère miséricorde, vers Dieu, comme une offrande par laquelle se construit le lien à la divinité. L'archange Gabriel figure ici à la fois comme intercesseur et précurseur de son Jugement. Le nimbe du donateur pourrait signifier qu'il est mort mais n'est pas encore dans le royaume des cieux attendant toujours son jugement[310].

Au-dessous de ce « triptyque », deux grandes plaques couvertes uniquement de plantes stylisées, feuilles et fleurs créent une sorte de pause en séparant le thème du Jugement du reste du programme (fig. 37).

Les cavaliers figurent en bas de cette image et suivent le schéma bien établi les montrant face à face ; leur type correspond aussi parfaitement à l'iconographie des saints Georges et Théodore. Le cavalier nimbé et barbu sur la plaque de droite terrasse un long serpent au corps noué de sa lance couronnée d'une croix, tenue de la main droite. Il se dirige vers la droite et enfonce son arme dans sa gueule. La saint est identifié par une brève inscription de quatre lettres, à droite de sa tête, à saint Théodore ႼႫ ႧႤ წ(მიდა)ჲ თ(ევდორ)ე *saint Théodore* (fig. 42, pl. 7). Habillé d'une tunique très simplifiée, marquée par des lignes droites et parallèles étroitement serrées, lui couvrant les genoux, il porte des bottes et une grande épée accrochée à sa ceinture. Son cheval est également harnaché simplement, seule la selle est couverte de motifs de cercles avec des points au milieu[311]. Le cadre rectangulaire de gauche montre un autre cavalier nimbé, jeune et imberbe, avec les cheveux courts, vainqueur d'une figure humaine. Il tient la bride de la main gauche, et une longue lance terminée par une croix, de la main droite. Ses pieds, chaussés de courtes bottes, sont dans les étriers. Une inscription indiquant le nom de saint Georges (fig. 43) est une invocation contenant une prière au patron de l'église :

> ႼႫ ႢႨ ႼႭ ႢႨ
> ႸႼႷႪႤ ႫႬჄ
> ႸႬ ႩႪႲႪႨ
> წ(მიდა)ჲ გ(იორგ)ი. / წ(მინდა)ო გ(იორგ)ი / შ(ე)იწყ(ა)ლე მ(ო)ნ(ა)ჲ / შ(ე)ნ(ი) კ(ა)ლ(ა)ტ(ო)ზი.
> *Saint Georges. Saint Georges prends pitié de ton serviteur, le maçon* (qui dans ce cas peut désigner le bâtisseur de l'église).

Bien que l'ennemi vaincu ne soit pas identifié par une inscription, on peut reconnaître dans ce personnage tombé à terre aux pieds du cheval le roi païen Dioclétien qui fait partie de ce schéma traditionnel. Saint Georges transperce de sa grosse lance la tête de l'ennemi au niveau de l'oreille. Dioclétien est barbu, sa tunique simple et ceinturée

309 C'est également le cas d'autres images anciennes géorgiennes en lien avec l'idée du Jugement considérées dans cette étude, et de certaines œuvres byzantines : la deuxième version du tétraévangile de Stoudios, (ff. 61v°, 101v° et 213r°), par exemple, montre un clerc, sans doute un commanditaire, également nimbé et désigné par une inscription comme un dignitaire ecclésiastique, faisant face à un évangéliste qui lui tend un livre, Angheben, « Les Jugements derniers byzantins », p. 116–117.

310 Pour l'hypothèse du paradis d'attente, voir Angheben, « Les Jugements derniers byzantins », p. 122.

311 N. Thierry affirme que ce procédé se trouve un peu partout dans les œuvres artisanales et populaires des artistes provinciaux ou de qualité moyenne, Thierry, « Le culte du cerf », n. 177.

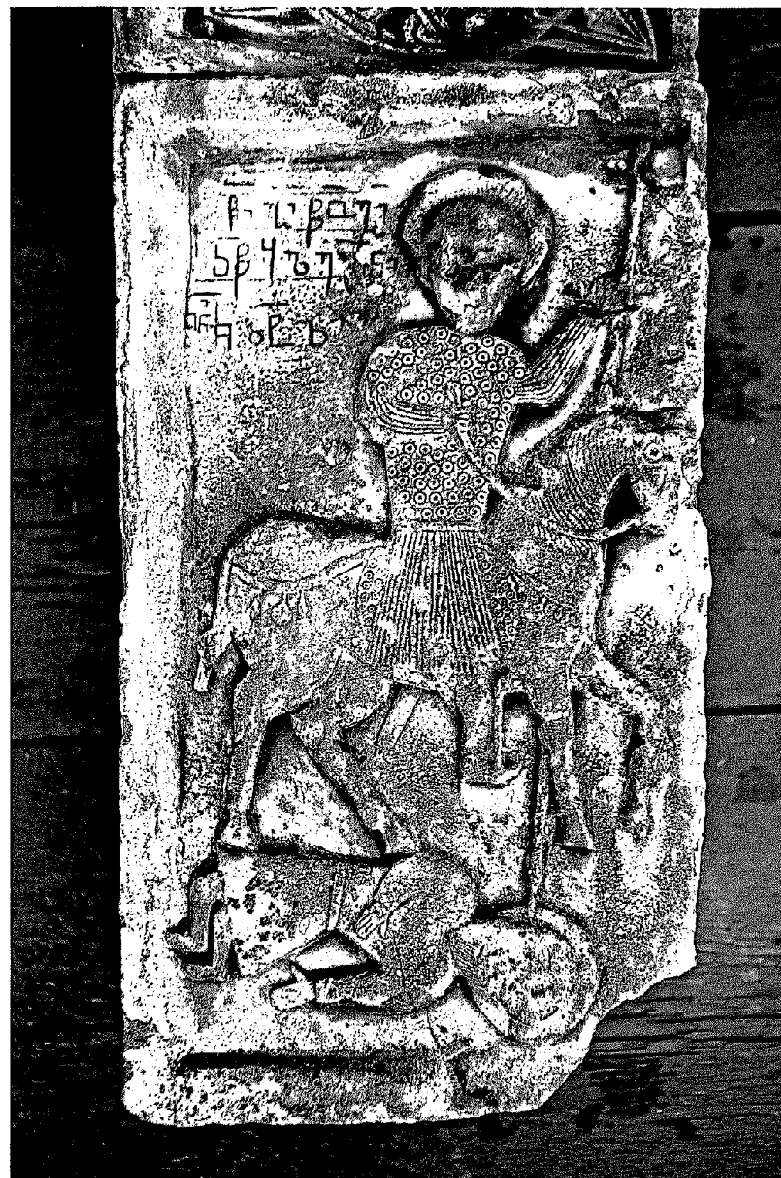


Fig. 43. Église de Joisubani. Façade est. Saint Georges.

lui couvre les genoux et il est chaussé de hautes bottes sur lesquelles il reste encore des traces de couleur rouge.

Comme sur plusieurs images des saints au Xe siècle, les cavaliers montent leur cheval, les pieds placés dans les étriers, tenant les rênes de la main droite et la lance de la gauche, dressée vers le haut. Le visage des héros correspond à la physionomie ordinaire des saints Georges et Théodore. Leur habit convient aussi parfaitement : tunique courte jusqu'aux genoux, armure – mais on ne trouve pas la chlamyde habituellement attachée à l'épaule, comme c'est souvent le cas au Xe–XIe siècle – les pieds chaussés de bottes. Le costume de saint Georges rappelle notamment celui des saints sur les icônes d'orfèvrerie du Xe siècle de Xirxonisi ou de Saq'dari et diffère quelque peu de ce que ces icônes ciselées offrent au XIe siècle[312]. Enfin, le cheval harnaché de la bride à l'étrier marchant au pas, la jambe avant levée et la queue baissée, nouée « à la sassanide »[313], se retrouve sur plusieurs images de saint Georges où l'accent est mis sur sa victoire[314]. L'attitude de Dioclétien est également typique de l'époque[315]. Un détail, toutefois, semble inhabituel – son nimbe. D'ailleurs le costume du roi païen n'est pas non plus tout à fait usuel. Sur les œuvres géorgiennes, Dioclétien est parfois représenté vêtu en empereur, la couronne sur la tête et souvent doté d'un bouclier et d'une épée, indépendamment de quelques variantes proposées par les icônes métalliques du Xe siècle de Xirxonisi, de Nakip'ari et de la Croix de Saq'dari de la même période[316] qui n'offrent, cependant, aucun parallèle exact avec la figure représentée ici, car Dioclétien n'est jamais nimbé. On peut supposer que le nimbe remplace ici la couronne traditionnelle et apparaît comme le symbole de l'autorité du roi païen et le signe de sa puissance, pour signifier le rang de son porteur.

Le souhait de distinguer saint Georges, le saint patron de l'église, et de lui accorder plus d'importance par rapport à saint Théodore, s'exprime dans des détails : tout d'abord c'est cette image qui porte une longue invocation, elle a aussi un aspect plus solennel rendu par des éléments décoratifs divers. Les motifs utilisés suggèrent une tenue vestimentaire différente, ce qui prouve encore une fois l'envie de le mettre en valeur. L'intention de distinguer les différentes parties du vêtement s'exprime dans le changement du décor du costume du saint : le bas de sa tunique et ses manches longues sont marqués par des plis étroitement alignés, alors que le haut est couvert de motifs de cercles avec des points

312 Čubinašvili, *Gruzinskoe čekannoe*, vol. 2, fig. 34–35 et fig. 40–41. Pour les différences voir les icônes du XIe siècle de Jumat'i, Labeč'ina, Set'i, Nakip'ari (Assan Gvazava), de Sakao. Čubinašvili, *Gruzinskoe čekannoe* vol. 2, fig. 181–182, fig. 184 et fig. 191–192.

313 Cf. p. 77 et n. 269.

314 Par exemple sur les icônes de Bravaldzali (Xe s.), de Rač'a et de Xeria (XIe s.) : Čubinašvili, *Gruzinskoe čekannoe*, vol. 2, fig. 43, 193–194. Nous rencontrons une posture semblable dans la peinture murale, dans les églises d'Hdiši, d'Ikvi, de Boč'orma des XIe–XIIe siècles, en particulier dans les scènes du sauvetage de la fille du roi et de la délivrance d'un adolescent où l'accent est également mis sur la victoire.

315 Les nombreux exemples d'icônes ciselées des saints Georges et Théodore attestent la diversité de cette attitude : sur l'icône de Xirxonisi (Xe s.) déjà évoquée, Dioclétien, sans couronne, placé sous le cheval, serre dans sa main droite la lance et agrippe les jambes du cheval de la main gauche. Sur une icône de Bravaldzali (Xe s.), saint Georges transperce la tête de Dioclétien, dépourvu de couronne, avec sa lance, tandis que le casque du roi païen est placé à côté de sa tête. Sur l'icône de Žamuši (Xe s.), Dioclétien a la poitrine percée, un casque près de sa tête nue. Sur les icônes de Sakao (XIe s.) et Xeria (XIe s.), Dioclétien a le cou percé. La plupart des icônes du XIe siècle montent Dioclétien avec la tête transpercée. Pour ces exemples voir Čubinašvili, *Gruzinskoe čekannoe*, vol. 2, fig. 34, fig. 43–44, fig. 191–192, fig. 194 et fig. 249–25.

316 Čubinašvili, *Gruzinskoe čekannoe*, vol. 2, fig. 34–35, fig. 38 et fig. 229–230.



Fig. 44. Église de Joisubani. Façade est. Daniel et Jonas. Reconstitution.

au milieu. Ce même motif couvre également la selle de cheval. Il est également souvent utilisé dans le décor des reliefs dès l'époque ancienne (à l'église d'Aténi, [VIIe s.], par exemple), et est fréquent sur les reliefs géorgiens des VIIIe–IXe siècles : sur les plaques des *templa* de C'irkoli (début IXe s.) et de Sxieri (Xe s.)[317]. Il apparaît à la même époque en Cappadoce, par exemple, dans l'église d'Içeridere près de Bahçeli, datée par Catherine Jolivet-Lévy du IXe siècle, ou dans l'église Saint-Théodore, Pancarlık kilise, des IXe–Xe siècles[318]. Enfin, la qualité du harnachement du cheval de Georges se remarque également dans le décor qui orne la bricole et la croupière, plus décoratives que le harnachement du cheval de saint Théodore, dont les éléments sont très simples.

En dehors de leur fonction apotropaïque et de leur rôle d'intercesseurs, les saints cavaliers, Georges et Théodore, incarnent ici la victoire sur le Mal par la force de la foi. La croix – signe du martyre – au bout de leur lance rappelle encore davantage qu'ils ont obtenu, à travers leur supplice, le salut de leur âme. L'accent est donc mis sur les liens étroits entre le sacrifice du Christ et ceux qui ont suivi son exemple. L'image représente ainsi un paradigme pour la délivrance de l'âme par la voie de la foi et du sacrifice. Mais son importance réside surtout dans la complexité du programme iconographique dans laquelle elle est incluse.

Une plaque illustrant la délivrance miraculeuse des prophètes Daniel et Jonas, faisant autrefois partie du décor de la façade est de l'église de Joisubani, a été détruite bien avant le tremblement de terre des années 90, mais sa présence est attestée par une photo publiée en 1935 par Giorgi Bočoridzé[319]. Malgré la très mauvaise qualité de cette photo, on remarque que le panneau proposait des formules extrêmement abrégées de ces épisodes (fig. 44) : les deux prophètes nimbés étaient placés côte à côte, dans la même attitude

317 On peut le voir également au début du Xe siècle, sur les tenues des saints personnages des façades de l'église à Joisunabi (les vêtements de saint Georges cavalier, la Vierge, l'ange), dont les reliefs se distinguent par un style archaïsant.

318 À Içeridere les vêtements du porte-lance et du porte-éponge, dans la scène de la Crucifixion, sont ornés du même type de cercles. Jolivet-Lévy, « Nouvelles données », p. 78–79, fig. 5. Pour Pancarlık kilise : Jolivet-Lévy, *Les églises byzantines*, p. 219–222.

319 Boč'oridzé, « Rač'is istoriulu dzeglebi », p. 328, no 51.

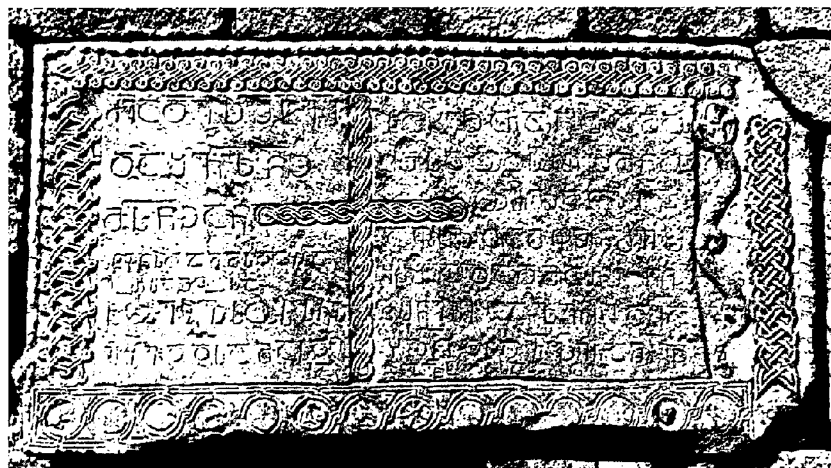


Fig. 45. Église de Gomaret'i. Relief de l'architrave à l'entrée ouest.

d'orant. Daniel était flanqué traditionnellement par les deux lions. L'image de Jonas réunissait deux épisodes de son histoire – sa tribulation et sa délivrance : à droite, on apercevait les pieds de Jonas qui sortaient de la gueule de la baleine et à gauche le même Jonas sortait d'une autre gueule, les mains levées en signe de joie et de prière adressée à Dieu. Ces deux précurseurs de la résurrection, Daniel et Jonas, incarnaient ensemble la même idée de délivrance miraculeuse et du salut de l'âme par le triomphe de la foi. Par leur symbolisme lié à la résurrection, ces épisodes étaient directement en rapport avec le thème du Jugement Dernier, en particulier Daniel dont la vision nourriet l'imaginaire de la Seconde Venue[320].

D'ailleurs, l'association de l'image de la délivrance miraculeuse de Jonas à celle du donateur du Jugement dernier à Joisubani n'est pas un cas insolite. De ce fait, pour illustrer la Venue eschatologique, le sculpteur du relief de l'architrave à l'entrée ouest de l'église de la Vierge de Gomaret'i – le seul décor sculpté de cette église datée précisément grâce à l'inscription de 1014–1027[321] – regroupe certains thèmes comparables à ceux que l'on voit à Joisubani, mais en employant un langage visuel différent, encore plus concis (fig. 45). Une importance particulière est accordée à l'inscription gravée des deux côtés de la grande croix dressée au milieu de la plaque, qui renvoie clairement au Jugement dernier à travers une prière pour la gloire et le salut des nobles donateurs et de tout leur clan le jour du jugement. À gauche de la croix on lit :

Christ, glorifie Liparit crist'avt' crist'avi et ses enfants. Amen. À Step'anoz et au père de tout leur clan, sainte église, accorde leur rafraîchissement (au sens de *refrigerium*) *au Grand Jour.*

320 La présence du prophète Daniel montre aussi l'importance accordée à la Parousie, évoquée dans sa vision eschatologique.

321 Takajšvili, *Ekskursii*, p. 73–123 ; Xundadzé, *Dzveli ag't'k'mis c'inasc'armetq'velt'a*, p. 138–142.

À droite :

Au nom du Christ, du temps où le puissant Giorgi, roi des Abxazes a capturé Zviad Marušian, c'est alors que cette pierre a été posée par la main du pécheur Mik'el, prêtre et maçon.

L'image stylisée du thème de Jonas qui sort ici de la gueule d'un long serpent, à l'extrémité droite entre le texte et la bordure, et son interprétation décorative paraissent presque celles d'une initiale ornée d'un manuscrit. Parallèle à la grande croix du milieu de l'inscription – signe de la présence du Christ et symbole de son sacrifice – cette scène était conçue pour souligner l'idée de la Résurrection invoquée dans la dédicace.

L'église funéraire d'Içeridere, en Cappadoce, qui présente, dans la partie occidentale de la nef, l'un des plus anciens exemples conservé du thème de Jugement dernier dans la peinture byzantine, pourrait suggérer un prototype commun, étant donné la ressemblance remarquable de ces deux décors[322]. L'analyse de ces peintures par Catherine Jolivet-Lévy propose une datation dans la deuxième moitié du IX[e] siècle[323], c'est-à-dire à la même époque que le programme d'images de Joisubani. Ici, sous les vierges de la parabole, associées à la scène de pesée des actions, et à côté de la représentation du Paradis, figure saint Théodore en cavalier terrassant un dragon tricéphale[324]. L'image du Paradis, la procession des vierges et le saint cavalier surmontent directement la tombe dans l'angle sud-ouest de l'église (fig. 46–47, pl. 8–9) et sont également associés aux portraits des donateurs et à une prière d'intercession. Un personnage richement vêtu, probablement une femme, est représenté à l'extrémité du mur sud alors que sur le piédroit ouest de l'arcature aveugle est conservée l'invocation : *Seigneur, secours ta servante Kali.* Elle était associée au portrait de Kali, presque entièrement détruit aujourd'hui. Jolivet-Lévy identifie également trois autres figures de donateurs : un homme sur la face sud du pilier entre les deux nefs ; et deux femmes, une petite croix à la main droite, l'autre main ouverte devant la poitrine, sur les piédroits de l'arcade occidentale, elles aussi accompagnées par une invocation (fig. 48)[325]. Il est intéressant enfin de noter que deux scènes de l'Ancien Testament encadrent l'entrée de l'église d'Içeridere, surmontée par la Crucifixion : les Jeunes Hébreux dans la fournaise et le Sacrifice d'Abraham. Selon Jolivet-Lévy, ces deux épisodes de l'Ancien Testament souvent figurées dans un contexte funéraire, qui évoquent la confiance en Dieu et la grâce accordée aux justes, avaient ici valeur de prière pour les donateurs et / ou défunts enterrés dans l'église[326]. Le programme d'images de l'église d'Içeridere présente ainsi des analogies directes avec celui de la façade de Joisubani : les saints cavaliers sont inclus dans le cycle de Jugement dernier et associés aux représentations de donateurs et à une prière commémorative[327].

322 Avec celui, très fragmentaire, de l'église Saint-Théodore (Pancarlık kilise, X[e] s.), Jolivet-Lévy, « Nouvelles données », p. 82.

323 Jolivet-Lévy, « Nouvelles données », p. 80–84.

324 Jolivet-Lévy, « Nouvelles données », p. 73–86.

325 Jolivet-Lévy, « Nouvelles données », p. 80–84.

326 Jolivet-Lévy, « Nouvelles données », p. 80.

327 D'autres exemples plus tardifs confirment la tradition d'associer saints cavaliers et Jugement dernier en Cappadoce : un saint cavalier terrassant un grand dragon était aussi représenté à proximité du Paradis dans l'église Saint-Théodore (Pancarlık kilise) ; deux saints cavaliers sont également figurés près du Paradis dans l'église no 2b de Göreme. Cette tradition se maintient plus tard, comme en témoigne le décor de l'église de Karşı kilise (1212). L'image des saints cavaliers figure ici dans le tympan de mur ouest



Fig. 48. Église d'İçeridere. Donnatrice. (Photos C. Jolivet-Lévy).

De même pour les images de l'Ancien Testament auxquelles ils recourent dans les deux cas.

La composition du Jugement dernier de Joisubani incarne donc une interprétation relativement originale d'un thème où le concepteur, tout en connaissant les textes, ne les suit probablement pas directement[328]. Les intermédiaires sont à chercher dans une réunion de thèmes empruntés à différentes sources textuelles, mais aussi dans la liturgie.

Les autres représentations qui s'inscrivent dans le programme de l'église pourront fournir des explications plus précises sur la fonction de son décor[329].

Deux autres scènes sont unies sur le panneau dans la partie est de la façade sud : l'Annonciation et la Visitation. Ici l'ordre semble être étrangement inversé puisque l'épisode de la rencontre entre Marie et Elisabeth précède l'Annonciation (fig. 49–50), mais sans doute à dessein, pour que les fidèles faisant le tour à l'extérieur de l'église au moment de la célébration liturgique, puissent voir d'abord l'Annonciation. À la formule traditionnelle de cette dernière, constituée de l'archange Gabriel, tenant dans sa main gauche un bâton, et tendant l'autre vers la Vierge, et de la Vierge, un fuseau à la main gauche, la main droite portée à la poitrine, s'ajoutent la colombe du saint Esprit, signe de la présence Divine, et une cruche posée entre les deux personnages désignés par les inscriptions. Cette iconographie connue dans l'art byzantin renvoie à l'épisode de l'Annonciation au puits[330], qui remonte aux récits apocryphes et est tirée du Protévangile de Jacques (11.1–2), rapportant une annonciation en deux temps et en deux lieux différents, la fontaine et la maison :

> *...Pleine de frayeur, elle rentra chez elle, posa sa cruche, reprit la pourpre, s'assit sur sa chaise et se remit à filer. Et voici qu'un ange debout devant elle disait : « Ne crains pas, Marie, tu as trouvé grâce devant le Maître de toute chose. Tu concevras de son Verbe »*[331].

---

et domine la scène du Jugement dernier qui occupe le registre médian du même mur. Voir Thierry, *La Cappadoce*, p. 221–222 ; Jolivet-Lévy, « Nouvelles données », p. 83, n. 56 (pour Saint Théodore et église N 2b de Göreme) ; Jolivet-Lévy, « Images et espace cultuel », p. 163–181 (pour Karşı kilise).

328 La question de l'influence de sermons sur la Parousie d'Ephrem le Syrien sur l'iconographie des Jugements derniers byzantins semble problématique à cause de l'absence de certains thèmes, notamment ceux de la pesée des actions, absents également de l'Apocalypse, (Angheben, « Les Jugements derniers byzantins », p. 128. Pour Ephrem le Syrien voir Lavenant, Graffin, *Ephrem de Nisibie* ; Gavrilović, « St. Ephraim the Syrian's Thought », p. 244–270) et bien présents à Joisubani comme d'ailleurs en Cappadoce, à Yılanlı kilise, par exemple (Jolivet-Lévy, « Premiers images », p. 51, fig. 7–8 ; Thierry, *La Cappadoce*, p. 163, sch. 60). En dehors de l'Evangile (Mathieu 25, 31–46 ; Marc 13, 24–37 ; Jean 5, 25–30), de l'Apocalypse et de la prophétie de Daniel, le thème du Jugement dernier se fonde sur une série de sources textuelles, comme *l'Homélie* sur la fin du monde attribuée à Hippolyte dans *PG* 10, 904–952 ; Sarab'ânov, « Strašnyj sud », p. 23–30 ; Aggelidê « Vision du moine Cosmas », p. 73–99 ; Grosdidier de Matons, *Romanos le Mélode*, p. 209–267.

329 Selon Šmerling, suivie par Aladašvili, les reliefs de la façade nord et sud ont été exécutés par un artiste plus âgé, alors que les reliefs de la façade principale (est) – sont l'œuvre d'un autre sculpteur plus jeune : Šmerling, *Malye formy*, p. 90 ; Aladašvili, « Joisubnis reliep'ebi », p. 74. Bien que l'analyse stylistique des reliefs de Joisubani indique au moins deux mains différentes, leur appartenance à la même époque et au même atelier ne laisse pas de doute.

330 *LCI*, vol. IV, p. 426–429 pour les exemples.

331 Pour la diffusion de ce texte et ses versions orientales : Kaestli, « Les écrits apocryphes chrétiens », p. 29–44. La version géorgienne a été publiée dans les années 50 par G. Garitte d'après le *Sin. Georg*. 6, voir Garitte, *Catalogue*.



Fig. 49–50. Église de Joisubani. Façade sud. Annonciation. Rencontre entre Marie et Elisabeth.

Dans le champ entre la tête de Gabriel et sa main droite tendue vers la Vierge, on lit : ႢႡႰႪ/ႠႬႢ/ႤႪႭႦჂ [გ(ა)ბრ(იე)ლ/ ანგე/ლოზჲ] *archange Gabriel* et à droite de la tête de la Vierge : ႼჂ ႫႫ [წ(მინდა)ჲ მ(არია)მ] *sainte Marie*.

La scène de la Visitation, qui ne se distingue par aucune originalité particulière, n'est pas accompagnée d'inscription explicative, en revanche le texte *asomt'avruli* à l'extrémité gauche de la plaque contient une prière au Christ :

ႵႤ ႸႤ
ႠႫႨ
ႱႠ ႫႼ
ႤႰႠႪႨ
ქ(რისტ)ე შ(ეიწყალ)ე ამი/სა(ჲ) მწ/ერალი
Christ prends pitié de celui qui a écrit ceci[332].

332 Quatre lettres à peine visibles et incompréhensibles confirment l'existence d'encore une autre inscription au-dessous de ce texte : Ⴀ /ႲႠ Ⴃ [ა /ტა დ] *a /t'a d.*



Fig. 51–52. Église de Joisubani. Façade nord. Procession liturgique.

Ces deux images sont fondées sur la réciprocité thématique entre la Première et la Seconde Venue : la Vierge, condition du salut, intermédiaire par excellence entre les mondes céleste et terrestre grâce à l'Incarnation, implore le pardon pour les péchés des hommes[333] ; puis viennent Marie et Elisabeth, qui ont été les témoins de l'Incarnation. Nous constatons ainsi une association de l'Incarnation et du Jugement.

La scène de la façade nord de l'église (fig. 51–52) présente une procession de cinq personnages nimbés, les pieds dirigés vers la droite, avec des objets dans les mains qui renvoient clairement à la fonction liturgique de ce décor : celui du milieu tient un *rhipidion*, le premier à gauche porte un cierge, suivi par un personnage muni d'un encensoir – attribut du diacre. Les deux derniers, à droite de la plaque, présentent des objets ronds devant leur poitrine, qui sont particulièrement mis en valeur. Identifiés comme

333 Les patriarches Germanos et Nicéphore soulignent abondamment son rôle de médiatrice. Der Nersessian, « Two images of the Virgin », p. 71–86, avec la bibliographie relative, Vellmans, Novello, *Miroir de l'invisible*, p. 31–32.

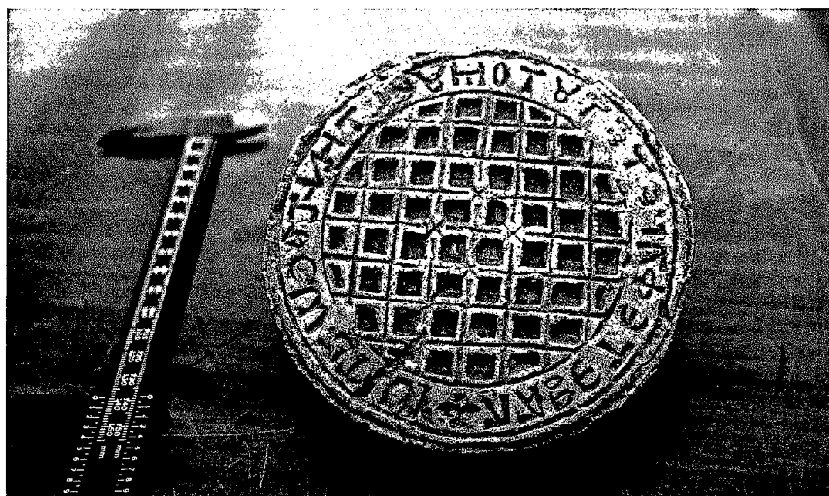


Fig. 53. Marqueur eucharistique. Collection de la BNF. (Photo B. Caseau)

des patènes eucharistiques[334], ils représentent en réalité le pain sacramentel, un des éléments essentiels destiné à la célébration eucharistique que l'officiant consacre pendant la cérémonie pour le partager avec les fidèles au cours de la communion, avant de le présenter à l'autel. Ces pains eucharistiques, connus et largement employés en Orient chrétien, sont habituellement timbrés d'un sceau liturgique particulier, un marqueur eucharistique, pourvu d'un décor ornemental et parfois même figuratif. Nombre d'objets de ce genre en provenance de Jérusalem, d'Égypte copte et du Sinaï ont été découverts ; certains sont conservés dans la collection de la Bibliothèque Nationale de France (Sn. 2), où l'on trouve un motif presque identique à celui de Joisubani par ses dimensions et par son ornementation[335] (fig. 53). Ces pains d'eulogie font donc directement allusion à l'Eucharistie et renvoient explicitement au sacrement liturgique.

Les trois inscriptions qui accompagnent les personnages sont des invocations. À droite de la tête de celui qui tient le cierge on lit : ႼႬႭ ႶႱ/ႸႡႪ [წ(მიდა)ო ღ(მრთი)ს/(მ)შ(ო)ბ(ე)ლ(ო)] *Sainte Mère de Dieu*. Des deux côtés de la tête du deuxième personnage de droite :

À gauche :

ႼႭ ႤႩႤ/ႱႨႭ
წ(მიდა)ო ეკ(ლ)ე/სი(ა)ო
Sainte église

334 Aladašvili, « Joisubnis reliep'ebi », p. 69.

335 L'objet est inédit et il n'est pas daté. Ses dimensions : diam. 137 ; haut. 60. Je remercie B. Caseau de m'avoir communiqué les informations concernant les marqueurs eucharistiques extraites de son ouvrage en cours de préparation, intitulé : *Identité et protection à Rome et à Byzance : les marqueurs du Cabinet des médailles.*

À droite :

ႸႤႼႷႪ ႠႸ
ႨႱ ႫႵႬႣ
ႩႲႦႬႨ
შე(ი)წყ(ა)ლ(ე) აშ/ის მ(ო)ქ(ა)ნდ/(აკე) კ(ალა)ტ(ო)ზნი
Prends pitié des maçons qui sculptent ce monument (ou sculpteurs de ceci).

De toute évidence, le décor sur la façade nord présente les serviteurs de l'église, probablement des moines, qui figurent avec les objets liturgiques pour célébrer le sacrement eucharistique. Cette procession liturgique pourrait faire allusion à la célébration de la Grande Entrée, identifiée au Jugement dernier. La référence se porte vers la liturgie de la Grande Entrée ou de l'Entrée de l'Évangile, qui est identifiée avec la Dernière Venue du Christ et le Jugement dernier par Germanos et Maxime le Confesseur[336].

On retrouve le reflet de la même tradition sur le décor du *templon* de Sxieri (Xe s.), contemporain de Joisubani qui peut être l'œuvre du même atelier implanté dans la région de Rač'a[337] (fig. 54). Un élément significatif, qui renvoie ici au Jugement dernier est la représentation de l'archange Gabriel avec la trompette à la bouche. Les trois laïcs nimbés du registre inférieur gauche de la plaque, probablement des membres de la famille du donateur qui a dédié le *templon* à saint Georges, le patron de l'église, ainsi qu'un saint diacre non identifié tenant un encensoir, sont accompagnés d'invocations pour le salut de leur âme qui soulignent davantage le caractère invocatoire de l'image. On pourrait supposer ici que ces personnages décédés attendaient leur jugement devant les archanges et ainsi lier le programme iconographique à l'évocation de l'âme du défunt et au Jugement dernier. La croix avec le soleil au centre, qui divise le panneau en quatre carrés, apparaît, quant à elle, comme le symbole du Christ crucifié qui, comme le nouveau soleil, éclairera le monde et brûlera les pêcheurs. Mais c'est l'association des quatre évangélistes avec les livres sur deux piliers et celle des saints avec les cierges et les *rhipidia* à la main sur les deux autres, qui permet de percevoir le lien direct avec le rituel. Ces objets du culte chrétien, dont le caractère est évident pour le *ripidion* qu'un officiant, habituellement le diacre, agite à la manière d'un éventail au cours de la célébration de la Grande Entrée, se tenant devant l'autel en compagnie des offrandes, créent un ensemble cohérent qui peut être interprété comme une allusion à la célébration liturgique.

La supplication à l'Église se répète deux fois à Joisubani. Trois invocations mentionnent des კალატოზნი – terme que l'on traduit par maçon ou bâtisseurs / constructeurs de l'église ; et des მოქანდაკე კალატოზნი – terme qui désigne ici à la fois les bâtisseurs / constructeurs et les sculpteurs. Une autre prière au Christ identifie celui qui a écrit l'inscription – მწერალი – c'est à dire écrivain ou plutôt scribe. Les inscriptions permettent ainsi de bien distinguer les artisans qui ont participé à la construction de cette église et ceux qui ont créé le décor sculpté, en précisant leur métier. Elles font

336 Selon l'interprétation de la Grande Entrée par ces deux auteurs dans la liturgie byzantine, la lecture de l'Évangile, la descente de l'évêque du trône, l'expulsion des catéchumènes symbolisent la Seconde Venue du Christ et le Jugement Dernier (ch. 14–15), Germanus, *On the Divine Liturgy*, p. 38–39 et p. 62.

337 Iamanidzé, *Installations*, p. 137–146.

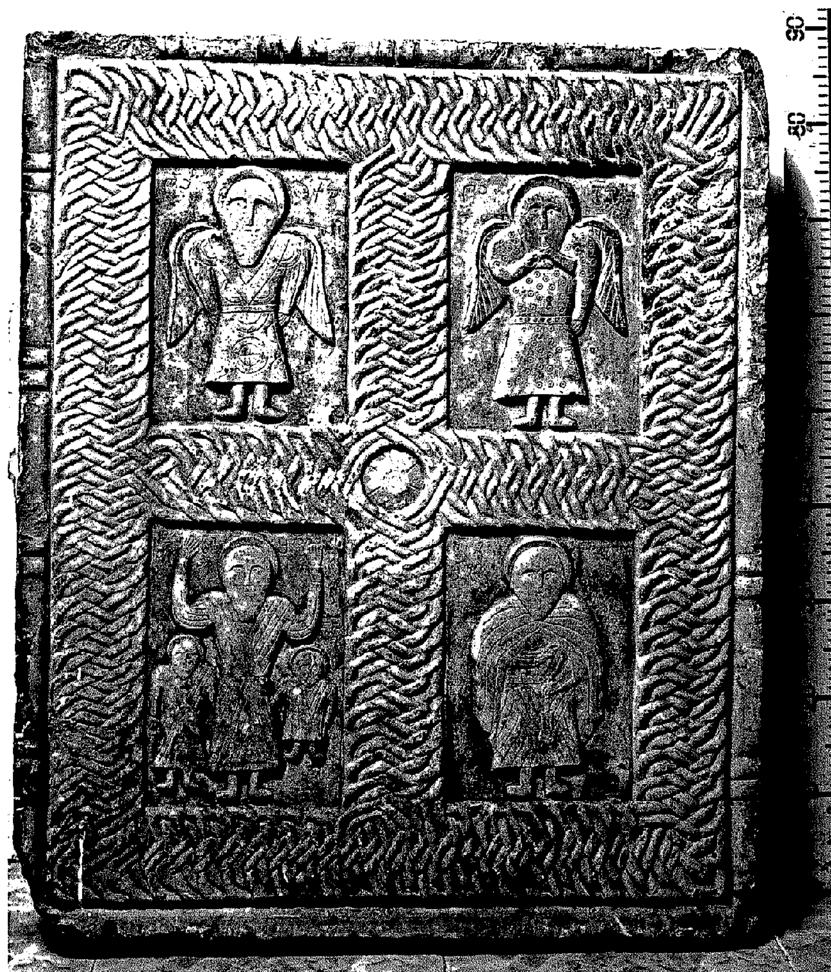


Fig. 54. Plaque du *templon* de Sxieri.

connaître un atelier d'artistes, probablement des moines, qui ont conçu cette église et son décor[338].

Le sens symbolique du décor de Joisubani peut se résumer de la manière suivante : c'est une prière d'intercession au moment de la Parousie que représentent les artistes,

338 Pour la tradition de représentation des artisans/constructeurs et les invocations voir un ouvrage récent de T'umanišvili, Nacvlišvili, Xoštaria, *Mšenebeli ostatebi.*

avec une importance toute particulière accordée au dogme de l'Incarnation et au Sacrifice du Christ actualisé par le rite de l'Eucharistie. Cela semble régir également la distribution des panneaux sur les façades où le concepteur prévoit la fonction liturgique des images, quand il place l'épisode de la Visitation avant l'Annonciation pour permettre aux fidèles, en faisant le tour de l'église, de voir l'Annonciation d'abord.

Les religieux figurés sur un autre panneau les guidaient vers l'image principale du Jugement, où le Christ accueillait les fidèles, figurés sur le mur du sanctuaire qui symbolse « la cave de Bethleem où le Christ était né et enterré »[339]. Les images des prophètes Daniel et Jonas emblématiques de la victoire sur le mal, symbolisé par la fosse aux lions et la baleine, tendent leurs mains vers le Christ au-dessus de la fenêtre – c'est à dire vers la lumière divine. Ces images conçues pur être clairement perçues, préparaient ainsi les fidèles pour la célébration.

Le décor sculpté de Joisubani permet de découvrir un usage insolite de l'image des saints cavaliers : inscrits dans la composition du Jugement dernier et associés aux portraits des commanditaires apparaissant dans un contexte commémoratif et liturgique, ils témoignent de la fonction apotropaïque du décor et mettent aussi en évidence l'usage dévotionnel de ces images sacrées. Les héros montrent ici le chemin à suivre pour le salut de l'âme, vers la miséricorde. Grâce à leur présence, l'ensemble de ce décor se présente comme autant de rappels de la mort et du châtiment inévitable, accordant à l'image avec une fonction liturgique, un sens didactique.

Valé

L'église de la Vierge du village de Valé, qui offre une image monumentale de saints cavaliers est située à Samcxe-Javaxet'i, au sud de la Géorgie. Édifice de type basilical à l'origine, elle a subi des transformations : le bâtiment n'était pas initialement une basilique à trois nefs, mais une église à coupole construite au Xe siècle, détériorée ensuite et pratiquement entièrement reconstruite au XVIe siècle[340]. L'église a perdu sa toiture avec sa coupole et certaines parties des murs. L'espace intérieur a aussi été considérablement modifié ; ainsi beaucoup d'éléments architecturaux à l'intérieur et à l'extérieur ont été remplacés et refaits.

Outre une longue inscription de dix-neuf lignes gravée sur l'un des deux piliers installés à l'intérieur, en face du coin nord de l'abside, mentionnant les noms des donateurs, l'acte et la date précise (1561–1564) de la nouvelle construction (... მეორედ აღვაშენე წმინდაჲ ესე ეკლესიაჲ... *je bâtis une deuxième fois cette sainte église*), ce fait est confirmée par l'examen détaillé réalisé par Rusudan Mep'isašvili, dans l'article publié en 1950 où l'auteur a proposé une reconstruction de l'église initiale, l'analyse stylistique des ses formes architecturales et du style des reliefs et a suggéré la fin du Xe siècle comme date pour l'édifice et son décor[341].

339 Mc 15 ; 46 ; Germanus, *On the Divine Liturgy*, p. 59.

340 Mep'isašvili, « Vales tadzari », p. 25–16.

341 Mep'isašvili, « Vales tadzari », p. 37–47. En effet, les tendances stylistiques révélées dans le principe de décoration des façades (comme par exemple l'absence des motifs d'arcades, qui apparaissent et deviennent le motif *par excellence* des églises géorgiennes à partir du XIe siècle) et dans l'emploi de différents motifs ornementaux indiquent cette date et trouvent des parallèles proches parmi d'autres monu-



Fig. 55. Église de Valé. Façade est. Vierge à l'Enfant avec archange et donatrice.

Parmi les quatre façades, seules deux, celles de l'Est et de l'Ouest, ont conservé leur aspect initial[342]. L'église est remarquable par l'abondance du décor dont la disposition révèle la tendance à accentuer et à mettre en valeur les fenêtres et les portes d'entrée.

Une plaque sculptée est *in situ* sur la façade orientale, conservée sans modifications. Placée au-dessus de la fenêtre centrale, l'une des plus grandes des trois fenêtres de cette façade, ce panneau avec des images figuratives s'aperçoit immédiatement et représente le décor unique de ce mur (fig. 55). Parmi trois personnages montrés dans une attitude frontale, on reconnaît facilement la figure de la Vierge, de dimensions importantes, placée au milieu, visible jusqu'à la taille. Vêtue d'une robe riche et du *maphorion,* la Mère de Dieu apparaît sans nimbe et tient dans les mains le Christ, remarquable par sa grande taille, son visage d'adulte et son nimbe crucifère. La Vierge à l'Enfant est accompagnée par l'archange Gabriel, chargé ici d'une fonction de garde, qui se tient debout à sa droite. Le geste de prière de l'archange dirigé vers la Vierge souligne son importance. Une femme en supplication, probablement une donatrice, apparaît à gauche. Elle porte de riches habits – robe et *maphorion* – ressemblant à ceux de la Vierge. Le texte de la prière gravé à sa droite et adressé à la Vierge, cite son nom :

ments de la même époque comme celles les églises de Dolosq'ana (X[e] s.) ou de Kumurdo (X[e]–XI[e] s.). Aladašvili, *Monumental'naâ skul'ptura*, p. 74 et p. 94–96 ; Eastmond, *Royal imagery*, p. 18–20

342 La plupart des reliefs de l'église ont conservé leur emplacement d'origine malgré les modifications et appartenaient à la première construction.

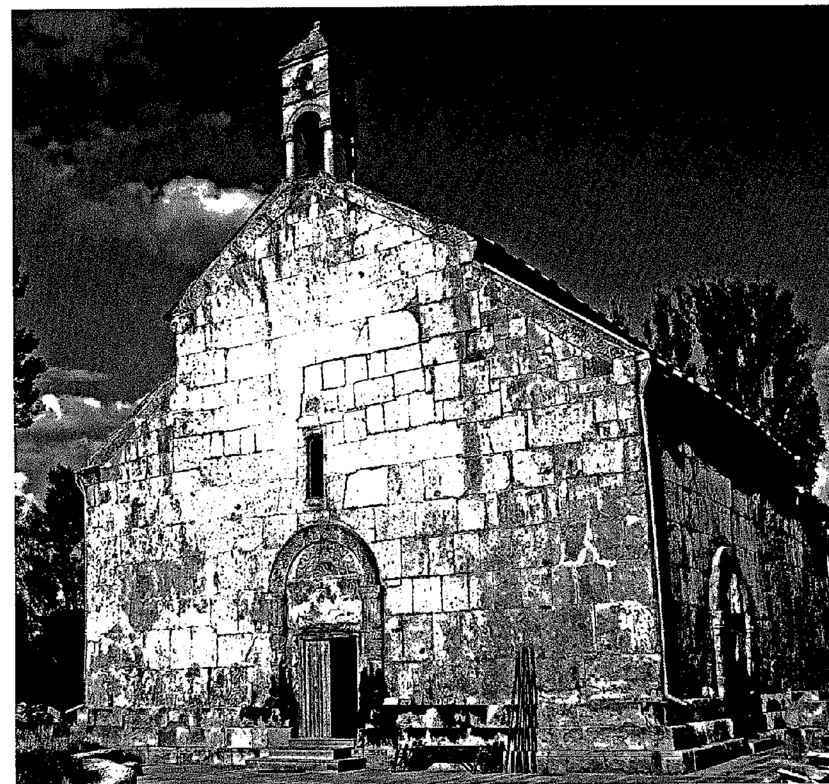


Fig. 56. Église de Valé. Façade ouest.

Ⴍ ႶႫ ႰႧ
Ⴑ ႫႸႪႡႭ
ႩႰႥႨ
ႸႤ
წ(მიდა)ო ღმრთი/(ი)სმშობელო/ კრ(ა)ვი/ შ(ეიწყალ)ე
Sainte Mère de Dieu, prends pitié de Kravi.

Quelques lettres restant d'une autre inscription, à côté de l'archange Gabriel, ne permettent pas la restitution du texte.

L'église possède trois entrées, toutes rehaussées de reliefs. Les façades ouest et sud sont mises en valeur par des portails ornementaux avec des tympans ornés d'images. La façade occidentale est particulièrement remarquable (fig. 56) : conservée dans son état initial, elle comporte une fenêtre en son milieu et une large porte en guise d'entrée principale. Le portail très décoratif « ressort » de la surface de la façade ; la porte même



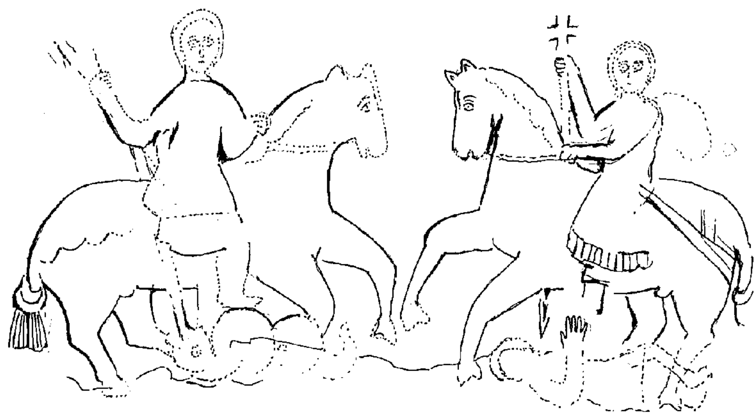


Fig. 57–58. Église de Valé. Portail ouest. Saints cavaliers.

est flanquée de trois demi-colonnes à chapiteaux, sur lesquelles repose un arc. Les chapiteaux, l'arc ainsi que le tympan au-dessous, sont ornés d'un décor sculpté composé des gros motifs floraux. Très élevé, ce portail confère à la façade un caractère imposant et solennel. Dans le tympan richement décoré apparaît le seul relief, soulignant de cette manière son importance dans le programme de l'église. Il s'agit de saints cavalires, que l'on retrouve ici se dirigeant l'un vers l'autre (fig. 57–58). L'image est très abimée et sa partie supérieure est presque entièrement effacée[343] ; la partie inférieure de la scène est en revanche mieux visible. Bien qu'aucun personnage ne soit identifié par une inscription et malgré les silhouettes peu distinctes, on peut reconnaître là l'image triomphale habituelle des saints cavaliers, Georges et Théodore. Cette identification est assurée par les détails iconographiques courants : on aperçoit saint Théodore, terrassant le dragon de sa lance, de la main gauche, tenant les rênes de la main droite. Saint Georges transperce de sa lance Dioclétien placé aux pieds de son cheval, la main droite tendue; l'arme du héros frappe la tête de l'ennemi. Les saints montent leurs chevaux les pieds placés dans des étriers. Le bas de leurs vêtements indique qu'ils portent une tunique longue jusqu'à mi-cuisse, mais l'usure du relief ne permet pas d'identifier leur costume avec précision. Les attributs militaires, tels que la lance et une longue épée accrochée à la ceinture de saint Georges assurent leur titre de soldats. Le cheval de saint Georges, le mieux préservé, est montré la jambe avant levée et la queue baissée, nouée « à la sassanide »[344] – un autre détail également fréquent sur les reliefs géorgiens médiévaux ; le harnachement simple, la selle, la bride rappellent l'image de Joisubani[345].

La porte d'entrée de la façade nord est également mise en valeur (fig. 59–60) : la plaque rectangulaire portant un relief très abîmé, placé sur l'architrave, montre Daniel dans la fosse aux lions, image typique de l'art paléochrétien[346], très courante en Géorgie. La dernière représentation sculptée connue de cette scène ne va pas au-delà du début du XIe siècle : les exemples les plus tardifs apparaissent sur la façade de l'église de Joisubani au IXe siècle et sur le *templon* de Sap'ara au début du XIe siècle[347]. À Valé, le sujet est abordé d'une manière originale. Ici deux grands lions affrontés, disposés en diagonale et dirigés vers le centre, semblent « gêner » la petite figure de Daniel placée entre les fauves. Les dimensions démesurées des lions servent à souligner la force du Mal et à accentuer

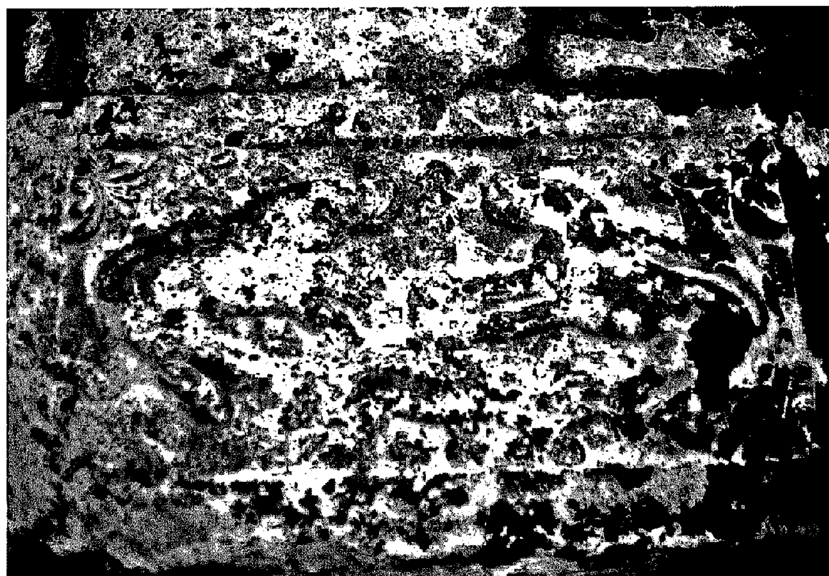
343 Les photos anciennes publiées par N. Aladašvili (*Monumental'naâ skul'ptura*, p. 95, fig. 94) révèlent des détails, visibles aujourd'hui uniquement sur place.

344 Cf. p. 84 et note 269.

345 Par exemple sur les icônes de Bravaldzali (Xe s.), de Lančvan, de Rač'a et de Xeria (toutes du XIe s.) : Čubinašvili, *Gruzinskoe čekannoe*, vol. 2, fig. 43.; dans la peinture murale, dans les églises d'Hdiši, d'Ikvi, de Boč'orma des XIe–XIIe siècles, en particulier dans les scènes du sauvetage de la fille du roi et de la délivrance d'un adolescent où l'accent est également mis sur la victoire.

346 L'exemple ancien le plus connu du parapet de Thasos (VIe s.), conservé au Musée archéologique d'Istanbul, l'image de Daniel en orant, flanqué des deux lions et les figures de l'ange et d'Habacuc qui tient des deux mains un plat avec deux petits pains ronds, symbolisant la communion : Firatli, *La sculpture byzantine*, p. 154–156, pl. 94–95, fig. 306a, 306g, 307a et 307d.

347 Cette scène persiste en Géorgie jusqu'à une date tardive, au XIVe siècle uniquement dans la peinture murale et parmi les miniatures de manuscrits ; la formule iconographique ainsi que le contexte dans lequel apparaît le prophète Daniel sont cependant différents. Pour les exemples sculptés : Iamanidzé, *Installations*, p. 157–158. Pour les représentations des prophètes Daniel et Jonas dans l'art géorgien médiéval, voir Alibegašvili, *Hudožestvennyj princip*, p. 51–52, tab. 36 ; Xundadzé, *Dzveli ag't'k'mis c'inasc'armetq'velt'a*, p. 18–29.



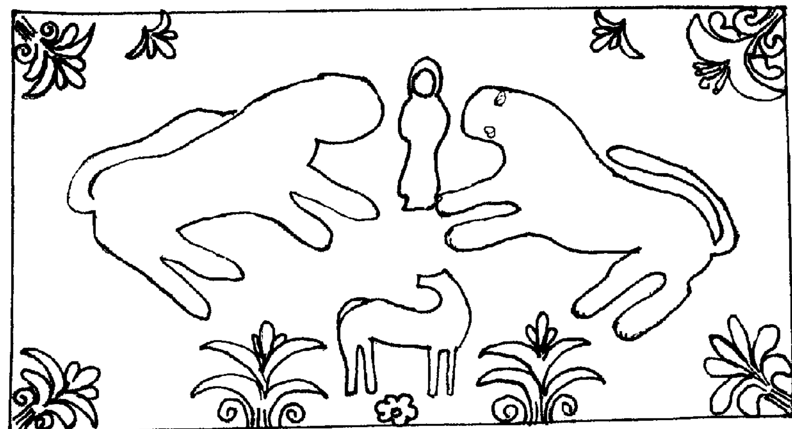


Fig. 59–60. Relief de la porte d'entrée de la façade nord. Daniel dans la fosse aux lions. (Dessin T'. Xundadzé).





Fig. 61–62. Plaque de l'église de T'elovani. (Dessin T'. Xundadzé).

la sensation de danger – procédé auquel l'on recoure souvent à l'époque paléochrétienne[348]. Mise à part la petite taille de Daniel, son attitude paraît également inhabituelle – il semble avoir les mains croisées devant la poitrine au lieu d'être représenté en orant. Au-dessous du prophète, on aperçoit un cerf. Les coins des panneaux et l'espace libre entre les images sont remplis de motifs de feuilles stylisées et de plantes ressemblant à des palmettes. Ils renvoient au sens symbolique paradisiaque et eucharistique, comme dans d'autres reliefs, par exemple celui du VIII[e] siècle, réutilisé dans l'église du VIII[e] siècle de l'église Jvarpatiosani de T'elovani (fig. 61–62), qui montre, à côté de la Crucifixion, la scène du prophète Daniel dans la fosse aux lions, entourée de palmiers avec des fruits et des fauves[349].

348 Rappelons ici les dragons / serpents de dimensions démesurées sur les stèles géorgiennes montrant des saints cavaliers.

349 Pour T'elovani : Xundadzé, *Dzveli ag'tkmis c'inascarmetq'velt'a*, p. 25–26. Cincadzé, « T'elovanis jvarpatiosani », p. 73–89. Voir aussi Aladašvili, *Monumental'naâ skul'ptura*, p. 64, fig. 64.



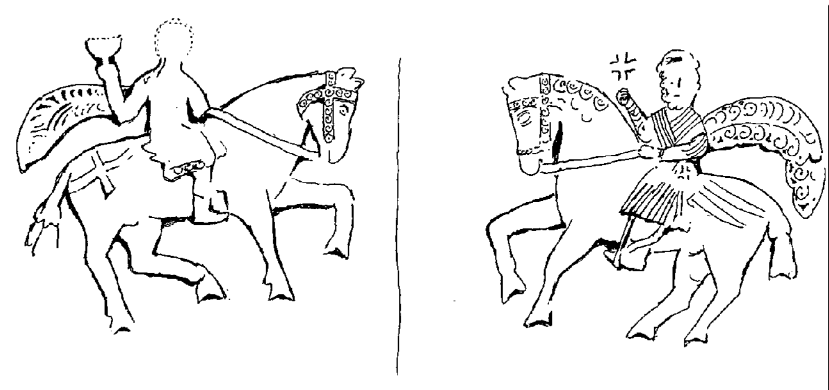


Fig. 63–64. Église de Valé. Façade sud. Cavaliers.

Quatre panneaux en relief, ornant aujourd'hui la façade sud, ne se trouvent pas à leur emplacement d'origine. Deux plaques portant chacune l'image d'un cavalier sont placées des deux côtés de l'unique fenêtre construite lors de la restauration de l'église (fig. 63–64). Sans nimbe ni aucun autre signe de sainteté, les cavaliers, montés sur des chevaux marchant au pas, se dirigent l'un vers l'autre. Habillés de robes simples ils portent également une sorte de chlamyde ornée de motifs de feuilles, qui n'est pas attachée à l'épaule mais qui flotte derrière eux, fixée sur leurs dos, comme des ailes. L'identification de ces hommes n'est pas évidente. Ce ne sont pas des saints, car ils ne sont pas nimbés. Les traits de leurs visages à peine visibles n'apportent pas plus de détails : le cavalier de la plaque de droite est certainement barbu, le visage de l'autre est entièrement cassé. Leurs attributs, en revanche, pourraient apporter quelques indices pour les iden-



Fig. 65. Église de Valé. Façade sud. Donatrices.

tifier. Aucune arme ni armure n'apparaît ; le cavalier de droite tient une grappe de raisin dans sa main droite levée et considérablement agrandie ; un objet rond, trop petit pour un bouclier, avec une grande croix imprimée au centre est accroché à sa ceinture. Celui de gauche porte une coupe ou un calice monté sur pied. Ces attributs qui evoquent les objets liturgique, permettent de reconnaître ici des personnages laïques. Peut-on supposer que ces personnages laïques soient liés à la liturgie ? La grappe de raisin peut-elle être une évocation de la communion par le vin ? Les donateurs avec des attributs liturgiques à la main sont bien connus dans l'art géorgien; l'exemple chronologiquement le plus proche et celle de l'église de Joisubani (Xe s.)[350]. On peut supposer que les deux cavaliers non identifiés pourraient former un groupe de commanditaires. Leur position dans le programme, sur la même façade que les autres personnages laïques (fig. 65), le confirme ; au-dessus, à gauche de la fenêtre, deux autres plaques sont insérées côte à côte, montrant chacune des portraits de femmes laïques, probablement des donatrices, faisant le geste de prière – celle de droite est dans une attitude orante, celle de gauche tend les deux

350 Sur ce type de représentations et pour d'autres exemples géorgiens : Iamanidzé, *Installations*, p. 243–244.



Fig. 66. Église de Valé. Portail de la façade est. Christ bénissant un donateur.

mains à gauche en un geste de supplication. Elles apparaissent sans nimbes, dans de riches habits et couvre-chefs.

La portail de la façade orientale est décoré beaucoup plus discrètement que celui de la façade ouest où se trouve le relief avec les saints cavaliers et cela malgré la présence du Christ dans la composition (fig. 66). Ici, l'entrée est flanquée de demi-colonnes, surmontées d'un arc de taille modeste ; les images sont placées directement sur l'arc sans aucun élément décoratif. L'état de conservation ne permet pas la reconstitution de la scène qui a perdu sa partie gauche. Le reste du relief montre le Christ, reconnaissable à son nimbe crucifère, à sa grande taille et à son attitude : tourné légèrement vers la gauche, il bénit de sa main droite un personnage barbu, agenouillé devant lui, tête baissée, avec un geste de prière, représenté à une échelle plus petite : sans doute s'agit-il encore d'un donateur. On ne distingue pas très clairement les détails mais il est possible que le Sauveur ait mis sa main gauche sur sa tête. À droite du Christ se tient l'apôtre Paul; à sa gauche, les restes d'une inscription sont aujourd'hui illisible.

Pour mettre en valeur les sujets qu'ils trouvent particulièrement importants, les architectes de Valé les placent au-dessus des portes et les dotent d'un encadrement ornemental. La représentation des saints cavaliers, Georges et Théodore, se distingue particulièrement de ce point de vue, ne se singularisant cependant pas par une originalité iconographique : présentés selon le schéma traditionnel, ils complètent la liste de ce type de représentations géorgiennes et byzantines, connues dès le IX[e] siècle (fig. 57). Leur emplacement privilégié, au-dessus de la porte principale de l'église, confirme leur fonction traditionnelle de gardiens de l'entrée et de défenseurs du sanctuaire. Le pouvoir de cette image s'applique ainsi à sa fonction apotropaïque. Outre l'emplacement, la manière « d'encadrer » cette scène par un tympan très riche en ornements met en évidence le souhait de la souligner dans le programme.

Pour confirmer l'homogénéité de ce décor et écarter le doute concernant la contemporanéité des reliefs, un bref examen stylistique nous a paru utile. Dans la réalisation des reliefs de Valé on distingue deux manières différentes. Un groupe réunissant les plaques de la façade est avec la Vierge à l'Enfant, les deux panneaux avec les femmes-donatrices de la façade sud et la scène de Daniel de la façade nord portent clairement les signes de la sculpture du X[e] siècle, avec des figures plates et massives, statiques et disproportionnées, à grosses têtes sans cou, ce qui communique une certaine expressivité aux figures maladroites. Les visages lourds et très typés, avec des mentons presque carrés, les lignes graphiques des plis des vêtements et d'autres détails indiquent également la même époque. Ces reliefs se rapprochent particulièrement de l'image de l'ange de la plaque du *templon* de Samc'evrisi (début X[e] s.)[351] et surtout celles de l'église de Joisubani (fin IX[e] s.). Les cavaliers des façades ouest et sud semblent être exécutés d'une autre manière ; la différence se révèle principalement dans l'élévation des images du fond. On constate également un essai maladroit de représentation plastique du corps. Mais les principes d'expression restent les mêmes : les figures « en bloc » sont courtes et mal proportionnées, avec des têtes agrandies, des formes lourdes, des gestes maladroits ; les lignes parallèles des vêtements sont schématiques et rigides. Malgré des différences dans leur réalisation, les reliefs de Valé se regroupent par des traits stylistiques communs qui restent dans les mêmes limites chronologiques et ne permettent pas de pousser la date au-delà du X[e] siècle. L'écart stylistique peut s'expliquer par des mains différentes et suggère la participation d'artistes de deux générations dans l'exécution des façades. En revanche, les inscriptions, dont l'écriture indique la même date, semblent être réalisées par le même artiste.

Le répertoire d'images est proche de l'iconographie archaïque de Joisubani. Les concepteurs ont choisi des scènes unies par l'idée du salut et de l'intercession : le sujet, très répandu à cette époque, des donateurs en supplication devant un saint, apparaît à deux reprises. Ainsi le thème principal paraît celui de la dévotion. À côté de ce thème, l'Ancien Testament joue également un rôle important : la délivrance miraculeuse du prophète Daniel au-dessus de la porte d'entrée s'inscrit parfaitement dans ce contexte où autour des signes de la résurrection et du salut sont regroupés les sujets porteurs de connotation paradisiaque associés aussi aux symboles eucharistiques et couronnés par la scène principale de la victoire des saints cavaliers qui met en valeur leur triomphe.

On constate également d'autres points communs qui unissent les grammes de Valé et Joisubani : dans les deux cas se révèlent timidement la tendance à concevoir le décor de l'église comme un ensemble intégral et le souci de lier les images figuratives au décor ornemental – tendances qui se développent en particulier à une époque plus tardive, à partir du XI[e] siècle, par exemple dans l'église de Nikorc'minda, que l'on examinera ultérieurement.

Axašeni

L'église à nef unique du petit village d'Axašeni (région de Samcxe-Javaxet'i, sud de la Géorgie) est inédite. Une des fiches de renseignements du Département de Conservation des Monuments de Géorgie propose sa description et une datation aux XIV[e]–XV[e]

351 Iamanidzé, *Installations*, p. 150–154, fig. 99–100.

siècles[352]. Dans le mur de la façade ouest se trouvent insérées deux plaques portant des images qui ne semblent pas être contemporaines de l'édifice reconstruit plusieurs fois. Malgré l'inérêt indéniable de ces reliefs, ils demeurent encore mal connus. Un seul article leur a été consacré, publié dans les années 1950 par Niko Čubinašvili. Selon l'auteur, son travail représente une première tentative pour intégrer cette œuvre dans « la chaine de l'évolution » stylistique de la sculpture géorgienne[353]. Le but principal de cette publication se limite ainsi à considérer les reliefs uniquement dans ce contexte : l'auteur se borne à une description et à une analyse stylistique détaillée, sur la base de laquelle il avance une datation à la fin du Xe ou au début du XIe siècle. Nat'ela Aladašvili offre une information encore plus breve dans une des notes de son ouvrage sur le développement de la sculpture géorgienne ; elle reprend et résume l'analyse stylistique des reliefs de Niko Čubinašvili et confirme la même datation[354].

Les plaques se trouvent sur la façade ouest, au-dessus de l'unique porte d'entrée de l'église ; elles sont placées des deux côtés d'une grande pierre en basalte qui sert d'architrave et porte en son milieu une croix de forme irrégulière, gravée par une main peu habile. Les dimensions des plaques ne correspondent pas à celles de l'architrave et dépassent ses limites. Leur largeur est légèrement différente [0,94 m x 1,45 m et 0,9 x 1, 60 m] ; elles sont, en revanche, de la même hauteur.

Sur un des deux panneaux (fig. 67) placés à gauche, un donateur, tourné vers la droite, tend dans ses deux mains un modèle de l'église. Un bandeau décoratif, représentant le reste de l'encadrement ornemental vertical gauche de la plaque, est extrêmement large, occupant plus de place qu'un personnage figuré. Il est composé d'une grande rosette entourée de quatre feuilles, avec une croix de fleurs stylisées insérée dans le médaillon. Une autre plaque, à droite de l'architrave de l'entrée (fig. 68), possédait également un encadrement dont il ne reste que le bandeau vertical droit, assez étroit, orné de motifs géométriques et floraux. Elle présente l'image d'un saint cavalier qui transperce de sa lance, terminée par une croix, un personnage humain. Les reliefs sont conservés dans un bon état général, toutefois quelques détails sont moins visibles, comme par exemple les visages des personnages, les mains du donateur, les pattes arrière du cheval du saint cavalier ainsi que les jambes de son ennemi vaincu.

L'examen du monument d'Axašeni et de son décor suggère que les panneaux sculptés n'appartenaient pas à la façade où ils ont été retrouvés. Tout d'abord, la pierre utilisée pour les reliefs est différente de celle de la construction de l'édifice. D'ailleurs les matériaux de construction ne sont pas, en soi, uniformes : on a employé du tuf et du basalte pour rendre les façades polychromes – les couleurs brun grisâtre, rouge par endroits et bleu-noir se mélangent – alors que pour les reliefs a été choisie une pierre sableuse brun-jaunâtre, souvent utilisée dans la production des *templa* au Xe siècle, comme par exemple ceux de Saorbisi ou Sxieri[355]. L'état de conservation des panneaux, leur position sur le

352 Fiche n. 105 du Département de Conservation des Monuments de Géorgie.

353 Čubinašvili, « Saurmagis dzis Nig'varais », p. 135–154. L'église même a été signalée au début du XXe siècle par E. Takajšvili, dans *Materialy*, p. 7–10 et M. -F. Brosset, dans *Rapports sur un voyage archéologique*, p. 150–151.

354 Aladašvili, *Monumental'naâ skul'ptura*, p. 253, n. 7. Une photo des reliefs a été publiée par N. Aladašvili dans *Monumental'najâ skul'ptura* en 1977 (p. 128–129) sans aucune information supplémentaire ni analyse de ces images.

355 Iamandzé, *Installations*, p. 134–136, fig. 87 (Saorbisi) et p. 137–146, fig. 88– 92 (Sxieri).



Fig. 67. Plaque d'Axašeni. Donateur.

mur et leur intégration maladroite dans la surface de la façade permettent aussi d'affirmer qu'elles ne se trouvent pas *in situ.* La manière irrégulière dont les plaques ont été découpées amène à supposer que celles-ci ont été retaillées pour une restauration postérieure. Il semble que les bords des pierres aient été raccourcis exprès, ce qui indique clairement leur réutilisation. Il est donc plausible de supposer qu'elles aient été découpées pour obtenir un bloc de construction aux dimensions nécessaires, comme cela est le cas de nombreux exemples sculptés géorgiens, et pour cette raison elles ont perdu leur encadrement. On peut d'ailleurs penser que les reliefs ont survécu grâce à leur réutilisation. Encastrés dans le mur d'une église plus tardive, des XIVe–XVe siècles, ils appartenaient certainement à un édifice plus ancien qui leur était, peut-être, contemporain. Toutefois, il est évident que les panneaux n'ont pas été utilisés uniquement comme matériau de construction : les architectes les ont placé de manière à valoriser les images. Introduites au-dessus de l'unique entrée de l'église, à l'endroit le plus visible et accessible pour la prière, l'on a ainsi tenu à préserver leur usage d'origine.



Fig. 68. Plaque d'Axašeni. Saint Georges.

Une observation attentive révèle également plusieurs indices qui portent à croire que ces deux scènes faisaient originellement partie d'une seule composition disposée sur une plaque entière (fig. 69). Une inscription *asomtavruli* gravée sur la partie haute des deux pierre confirme cette reconstruction. Le texte est bien conservé : on voit clairement les lettres, profondément insérées et colorées en rouge, sur les champs libres du fond dans la partie supérieure, au-dessus des têtes des personnages. La forme des lettres et leur exécution sont quasi identiques. Surtout la lecture du texte, réparti sur les deux plaques, confirme l'unité de leur contenu. L'inscription relie les deux fragments et a ainsi été conçue pour s'intégrer de manière cohérente à la structure générale du panneau entière. Le texte en deux lignes commence sur la plaque avec l'image du donateur : ႵႤ ႸႤ ႬႨႢ ; la lettre Ⴅ est écrite après le toit de l'église tenue dans ses mains. Il se poursuit sur la plaque avec une image de saint cavalier : ႠႰႠႿ ႼႫ ႢႨ. Le même principe est utilisé sur la deuxième ligne de l'inscription : les lettres Ⴛ Ⴄ ႱႠ sont suivies par la lettre Ⴓ gravée après le toit de l'église et lorsque l'on observe attentivement la pierre, on s'aperçoit que

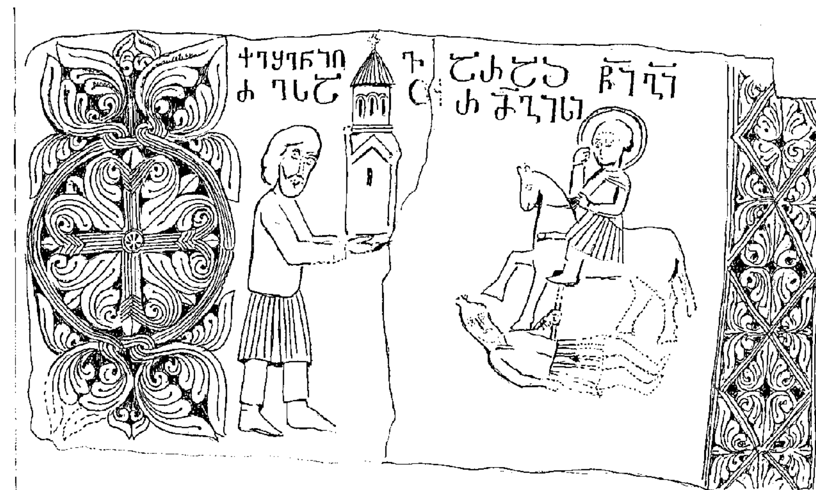


Fig. 69. Plaque d'Axašeni. Reconstitution.

cette lettre Ⴓ est partagée – on retrouve sa moitié sur la plaque portant l'image du saint cavalier, ainsi que la fin de l'inscription : Ⴐ Ⴋ ႢႨႱႨ.

On obtient le texte suivant :

ႵႤ ႸႤ ႬႨႢ (toit de l'église) Ⴅ (autre plaque) ႠႰႠႿ ႼႫ ႢႨ
ႻႤ ႱႠ (toit de l'église) Ⴓ (autre plaque) Ⴐ Ⴋ ႢႨႱႨ
ქ(რისტ)ე შ(ეიწყალ)ე ნიგ/ვ//არაჲ : წ(მიდა)ი გ(იორგ)ი
ძე სა/უ//რმ(ა)გისი
Christ prends pitié de Nig'varay fils de Saurmag. Saint Georges.

De ce fait, saint Georges est désigné explicitement et l'inscription nomme également le donateur présenté avec son offrande, Nig'varay, ainsi que son père, Saurmag, tous deux mentionnés dans une prière adressée au Christ.

La réunion des deux plaques ne laisse donc pas de doute (fig. 69). Reste à identifier la fonction initiale de ce panneau sculpté. À première vue, la disposition des personnages, ainsi que le reste de l'encadrement ornemental rappellent le principe de décoration des *templa* géorgiens en pierre, comportant des images entourées de riches encadrements ornementaux en partie basse de la clôture du sanctuaire[356]. La représentation des saints cavaliers fait partie de leur répertoire. Toutefois, la comparaison des dimensions des fragments d'Axašeni avec celles habituelles pour les plaques de *templa* géorgiens, dont la largeur oscille entre 80 cm et 140 cm[357], rend peu probable leur identification à ce type de monuments. La reconstitution de la taille d'origine est impossible ; cependant

356 Pour les *templa* géorgiens : Iamanidze, *Installations*, p. 103–256.
357 113 cm de hauteur et 181 cm de largeur pour le *templon* de Xovlé, unique exemple conservé qui dépasse 150 cm en largeur pour des raisons bien précises, voir Iamanidzé, *Installations*, p. 179–183, fig.124–127.

les fragments de pierre permettent de rétablir les dimensions minimales : elle mesurait certainement plus de 3, 05 m en largeur et plus de 0, 94 m en hauteur. Si l'on ajoute à ces chiffres la taille de leur large encadrement, on obtient des mesures qui confirment l'origine monumentale de cette œuvre[358]. Elle devait donc faire partie du décor d'une des façades de l'église.

Au terme d'une analyse stylistique longue et détaillée, Niko Čubinašvili a proposé de dater les reliefs d'Axašeni du premier quart du XIe siècle. Il les a placé entre les panneaux des façades des églises d'Opiza et d'Oški et ceux du *templon* de Sap'ara (début de XIe s.) et a propose comme parallèles les plus proches les reliefs des *templa* de Zédazeni (IXe–Xe s.) et de Xovlé (début du Xe s.)[359].

Bien qu'il soit difficile d'être aussi précis, la date proposée par Niko Čubinašvili semble plausible : la réalisation artistique et le type d'ornements utilisés pourraient, en effet, correspondre à ce que l'on voit sur les reliefs géorgiens de la fin du Xe-début XIe siècles et l'iconographie permet d'envisager cette datation. D'ailleurs la surface des pierres a a été travaillée avec un outil pointu qui laisse des marques petites et courtes, comme des griffures, sur la plaque. Cette manière de travailler la pierre se voit souvent sur les façades des monuments architecturaux des Xe–XIe siècles, par exemple dans les églises de Kumurdo (Xe s.), de Xcisi (début Xe s.), de Sveticxoveli (XIe s.)[360], et n'apparaît pas sur les autres monuments connus plus tardifs.

Quant à la paléographie, elle indique clairement la charnière des Xe–XIe siècles. Les grosses lettres bien arrondies et nettes, à bout rond, incisées profondément et remplies de peinture rouge, avec des signes d'abréviation, sont typiques de cette époque, alors que les inscriptions du XIe siècle ont un caractère plus décoratif et ornemental, avec des lettres plus allongées. Bien que la sculpture monumentale n'offre pas d'analogies exactes, on retrouve néanmoins des inscriptions semblables sur quelques monuments sculptés des Xe–XIe siècles : sur la plaque portant l'image de Syméon Stylite du *templon* de Zédazéni (Xe–XIe s.), sur les façades des églises de Šepiak (Xe –XIe s.)[361], et sur celles de Kacxi, (XIe s.) et de Xcisi (1002). Mais les parallèles les plus proches sont proposés par les miniatures des manuscrits : l'écriture est presque identique dans les Évangiles d'Hadiši (897), de Jruč'i, (936) et d'Alaverdi A-484 (1054)[362], ce qui pourrait confirmer la date suggérée et aussi indiquer l'érudition de l'artiste.

La reconstitution de la plaque d'Axašeni, brisée en deux parties, révèle une image votive, constituée par la scène héroïque de saint Georges triomphateur du Mal, incarné ici traditionnellement par son persécuteur, l'empereur Dioclétien, et le donateur Nig'varay, fils de Saurmag, qui tend vers lui son offrande adressée au Christ (fig. 69). Le cavalier se dirige de droite à gauche tenant les rênes de la main droite et la lance, de la gauche. Avec cette lance, terminée par une croix, il transperce l'ennemi étendu aux pieds de son cheval. Le type du cavalier correspond parfaitement à l'iconographie de saint Georges – un

358 E. Takajšvili, qui a découvert ce monument et a offert sa description, signale l'existence d'un *templon* dans l'abside, qui, selon lui, doit être plus ancien que l'église, mais qui a disparu aujourd'hui, Takajšvili, *Materialy*, p. 7.

359 Čubinašvili, « Saurmagis dzis Nig'varais », p. 135–154. Pour les reliefs de *templa*, Iamanidzé, *Installations*, p. 163–170, fig. 108–111 (Zédazeni) et p. 179–183, fig. 124–127 (Xovlé).

360 Šmerling, « C'vimoetskij xram », p. 143–152.

361 Šošiašvili, *Lapidaruli I*, p. 138–139 inscr. n. 54, et II, p. 52–54, inscr. n. 33–34.

362 Abuldzé, *K'art'uli c'eris nimušebi*, tab. 12-2 ; Mač'avariani, *K'art'uli damc'erloba*, p. 20, p. 66 et p. 68.

visage ovale, des cheveux frisés, un grand nimbe entourant la tête. Son habit est typique de l'époque et rappelle notamment celui de saint Georges de l'église de Joisubani (Xe s.): tunique jusqu'aux genoux, très simplifiée et marquée en bas seulement par des lignes droites et parallèles ; armure et chlamyde attachée à l'épaule ; les pieds placés dans les étriers sont chaussés de bottes[363]. La figure de Dioclétien, importante en proportion, attire ici l'attention par sa position, particulièrement variable en général, sur les nombreux exemples géorgiens[364] – il est placé en diagonale, comme si l'on avait voulu le représenter en train de tomber. De la main droite il serre le bout de la lance entré dans son corps au niveau de la taille, comme s'il essayait de le retenir en le saisissant à pleine main. Un geste semblable est fréquent en Géorgie aux Xe–XIe siècles, surtout sur les icônes ciselées ; les images sculptées le montrent sur la plaque d'Iq'alt'o ou de Nikorc'minda. On retrouve le même geste pour le serpent à buste humain transpercé par Théodore dans deux églises cappadociennes du XIIIe siècle : les Quarante-Martyrs de Suveş et saint Georges d'Ortaköy[365]. Malgré l'usure du relief on distingue les traits du visage de Dioclétien et sa barbe. Il est vêtu d'une tunique simple à ceinture, aux plis indiqués par des lignes verticales, sans armure. En revanche son couvre-chef ressemble à la couronne traditionnellement portée par l'empereur dans ce type d'images. L'attitude du cheval galopant de saint Georges renforce la signification de la scène : il est représenté dans un mouvement dynamique, le patte droit avant posé sur la poitrine de Dioclétien, alors que le patte gauche avant s'apprête à frapper sa tête. On a donc l'impression que le cheval marche sur l'ennemi vaincu. Ce détail conférant un caractère héroïque à l'image du guerrier triomphateur semble être souvent utilisée pour souligner l'idée de la victoire du saint. La plupart des exemples illustrent le triomphe de saint Georges sur Dioclétien, le montrant monté à cheval et marchant sur l'ennemi : ainsi sur les reliefs de Martvili (VIIe s. ou Xe s.), d'Iq'alt'o (Xe s.), de Joisubani (Xe s.), sur les deux façades de Nikorc'minda (XIe s.), ainsi que sur les nombreux exemples d'icônes ciselées des Xe–XIe siècles[366].

La représentation du donateur dans la partie droite du panneau est également typique pour l'époque : Nig'varay vêtu d'un costume laïc simple, serré à la ceinture, se tient debout, tendant à droite dans ses deux mains un modèle d'église à coupole, avec

363 Le costume de saint Georges rappelle notamment celui du saint sur les icônes d'orfèvrerie du XIe siècle de Jumat'i, de Labeč'ina, de Set'i, Nakip'ari (Assan Gvazava), de Sakao. Čubinašvili, *Gruzinskoe čekannoe*, vol 2, fig. 181–182, fig. 184 et fig. 191–192.

364 Étendu, renversé, la main serrée sur sa lance ou bien la lance près de sa tête, près de sa poitrine, de son ventre ou de son cou, parfois à genoux, face contre terre. Pour les exemples voir Iamanidzé, *Installations*, p. 216–217. Sur l'icône ciselée des saints Georges et Théodore de Xirxonisi (Xe s.), Dioclétien, sans couronne comme sur le *templon* d'Urt'xvi, les pieds croisés et placé sous le cheval, serre dans sa main droite la lance et agrippe les jambes du cheval de la main gauche. Sur une icône de Bravaldzali (Xe s.), saint Georges transperce la tête de Dioclétien, dépourvue de couronne, avec sa lance, tandis qu'un casque de roi païen est placé à côté de sa tête. Sur l'icône de Žamuši (Xe s.), il a la poitrine percée, un casque près de sa tête nue. Sur les icônes de Sakao (XIe s.) et Xeria (XIe s.), il a le cou percé. Son bras est fléchi, la main droite dirigée vers le haut et la main gauche vers le bas, sur les icônes de Ciurmi-Čobani (XIe s.) et sur celles de Naculi (XIe s.) et Ip'rari (XIe s) : Čubinašvili, *Gruzinskoe čekannoe*, vol. 2, fig. 34–35, fig. 38, fig. 43–44, fig. 191–192, fig. 194, fig. 249–25 et fig. 229–230.

365 Thierry, « Aux limites du sacré », p. 239, n. 26 ; Thierry, « La peinture de Cappadoce au XIIIe siècle », p. 359–376, sch. 2–3.

366 Xirxonisi, (Xe s.), Žamuši, (Xe s.), Xeria (XIe s.), Šegdi (XIe s.) et d'autres, Čubinašvili, *Gruzinskoe čekannoe*, vol. 2, fig. 34–35, fig. 44 et fig. 193–194.

une croix sur le toît. Les traits de son visage ne sont plus distincts mais on voit ses cheveux longs, sa barbe et sa moustache. Nig'varay, est dépourvu de nimbe ce qui pourrait indiquer que le relief a été réalisé de son vivant.

Le fait que le saint cavalier apparaisse à côte de donateur place l'image d'Axašeni dans un contexte original. La représentation des donateurs, caractéristique de l'iconographie médiévale byzantine, a aussi une longue tradition dans l'art géorgien[367]. La sculpture géorgienne l'adopte très tôt et en offre des exemples anciens dès l'époque paléochrétienne : les donateurs de la façade est de l'église de Jvari à Mcxet'a (VI[e]–VII[e] s.) sont les plus célèbres, on les voit aussi sur les stèles de Brdazori (VI[e] s.), Davat'i (VII[e] s.), Usanet'i (VIII[e]–IX[e] s.), sur les façades des églises de Tbet'i (IX[e]–X[e] s.), d'Oški (X[e] s.), d'Opiza (923–937), pour ne citer que quelques exemples[368]. À une haute époque les donateurs, plus petits que les saints, sont placés à genoux, aux pieds de ces derniers, debout dans une attitude frontale, comme par exemple sur la façade de l'église de Mcxet'a[369]. Le schéma change légèrement aux VIII[e]–X[e] siècles, quand les donateurs commencent à apparaître dans une attitude frontale, souvent debout, aussi grands que les saints, tenant habituellement un modèle d'église ou tendant les mains en signe de prière. À partir du XI[e] siècle, ils apparaissent dans la même attitude mais le plus souvent tournés légèrement vers les saints, parfois à la même échelle que ces derniers[370]. La fonction principale de ces images est de prouver la générosité des donateurs, d'exprimer la force de leur foi, mais aussi d'affirmer leur pouvoir politique et leur situation privilégiée dans la société[371]. Cela doit également être la motivation du créateur d'Axašeni. Par ailleurs, les dimensions de la figure de commanditaire sont remarquables : il est représenté presque à la même échelle que le saint, objet de sa dévotion – sa figure est même plus grande. Cela peut être considéré comme un signe de l'époque qui renvoie autres reliefs géorgiens du début du Moyen Âge. L'exemple le plus connu en est un relief qui ornait la façade sud de l'église principale du monastère d'Opiza (923–937) (fig. 70–71, pl. 10–11) et qui montrait le donateur Ašot IV *curopalat* offrant un modèle d'église au Christ trônant et son frère David II *magistros* dans un geste de prière, tous trois nommés par des inscriptions ; les donateurs ici sont aussi grands que le Christ[372].

Mises à part les significations symboliques de l'image, les grandes dimensions du donateur d'Axašeni témoignent sans doute du souhait du créateur de souligner son importance, ce qui pourrait attester en même temps son statut privilégié dans la société médiévale. Il est ainsi évident que Nig'varai et son père Saurmag, noms introuvables malheureusement dans les sources, faisaient partie de la haute société de l'époque, même si leur titre n'est pas indiqué dans l'inscription. Le texte désigne saint Georges mais il sert

367 Pour les représentations des donateurs dans l'art géorgien : Eastmond, *Royal Imagery*.

368 Mačabely, *K'vajvarebi*, p. 245–246 ; Aladašvili, *Monumental'naâ skul'ptura*, p. 30–43 et p. 81–87. Plus tard, aux XI[e]–XII[e] siècles, les donateurs se multiplient dans la peinture murale et sur les icônes ciselées du XI[e]–XII[e] siècles.

369 Xundadzé, « Nouvelles observations », p. 21–32, Iamanidze, « From Byzantium to the Caucasus ».

370 Iamanidzé, *Installations*, p. 124.

371 Pour les images de donateurs voir Eastmond, *Royal Imagery*, p. 19–21.

372 Eastmond, *Royal imagery*, p. 15–19. Pour N. Aladašvili, le sens symbolique de cette image est le suivant : elle montre que l'église est construite pour glorifier le Christ. Suivant E. Takajšvili, elle reconnaît dans le personnage nommé David, le roi biblique dont les rois Bagrationi se croient les descendants, l'image soulignant la provenance divine de la famille régnante : *Monumental'naâ skul'ptura*, p. 68–74.

surtout à accentuer et à renforcer la signification de l'image du donateur et à souligner la force de sa prière. Cependant l'importance de cette inscription ne se limite pas uniquement à son sens. Elle se distingue aussi par sa réalisation : la longueur du texte, la grande taille des lettres, la qualité de leur exécution et surtout la place que l'inscription occupe dans la composition, attirent l'attention et apportent une note décorative renforcée par le cinabre rouge versé dans les graphèmes qui rend encore plus distinct leur contour.

La modèle de l'église que Nig'varay tient dans les mains (fig. 67) est un autre élément important qui met en valeur le commanditaire. Le sculpteur d'Axašeni a consacré du temps pour représenter cette église à coupole dans les moindres détails, ce qui prouve l'importance particulière de cette offrande : l'édifice se distingue par des proportions allongées ; on voit clairement son toit rayé de lignes verticales pour bien révéler sa structure. Le tambour de la coupole est marqué par une double frise torsadée et par trois fenêtres, séparées par des doubles colonnettes également torsadées et entourées d'un encadrement dont le bandeau vertical supérieur est arrondi. La façade de l'église comporte une corniche et une fenêtre à son milieu. L'attention portée à tous ces éléments laisse supposer que ce modèle n'est pas une simple référence à une église générique. Très probablement, l'artiste a créé une image qui fait allusion ou même reproduit une église réelle, construite par le donateur et offerte au Christ. Enfin elle pourra représenter une édifice d'origine, pour laquelle le relief a été conçu : l'église de Nig'varay, appartenant au type « en croix inscrite » à coupole, ne correspond pas à l'église tardive à nef unique dans laquelle les pierres ont été insérées et qui a probablement été construite à sa place.

Le relief d'Axašeni présente ainsi deux scènes typiques de l'art médiéval ; son originalité réside dans la réunion de ces images dans une seule composition et sur une même plaque. L'association de donateurs à saint Georges ou Théodore n'est pas un fait isolé et peut être souvent constatée dans l'art byzantin et géorgien, surtout dans des peintures murales, mais nous ne connaissons pas d'autre image montrant d'une manière aussi explicite un donateur offrant un don à saint Georges victorieux. Les programmes des églises de Cappadoce proposent de fréquents parallèles, réunissant également les saints cavaliers et les donateurs dans un même programme, mais ne montrent pourtant jamais un donateur s'adressant directement au saint[373]. Une image de l'église de Belisırma (Kırk dam altı kilise, XIII[e] s.) peut cependant être évoquée : alors que saint Georges à cheval est peinte à l'extérieur de l'église, on trouve à l'intérieur plusieurs autres portraits du saint patron, dont un le montre debout, en costume militaire, encadré par Basile Giagoupès et la donatrice, nommée T'amar, qui offre un modèle de l'église construite. Cette scène dédicatoire est commentée par une inscription citant le patron de l'église et les noms des donateurs. À droite se trouve une autre invocation à saint Georges, à côté de l'image de ce dernier montant un cheval galopant[374]. Toutefois, ce décor présente plutôt un programme complexe de valeur historique, alors que le panneau d'Axašeni offre une représentation de caractère iconique, où l'artiste a voulu particulièrement souligner sa fonction apotropaïque et d'intercesseur. Saint Georges figure ici à la fois comme intermédiaire entre le Christ auquel la prière est adressée, et le donateur qui espère miséricorde et salut dans l'au-delà à travers son offrande. La scène de la façade de l'église de Joisubani (X[e] s.) apparaît ici comme un parallèle très proche où, néanmoins, le sens

373 Thierry, *Nouvelles églises*, p. 201–213, n. 2 ; Jolivet-Lévy, *La Cappadoce médiévale*, p. 344–345.

374 Thierry, *Nouvelles églises*, p. 202–203, fig. 49 et p. 207 pour l'inscription.



Fig. 72. Église de Nikorc'minda. Façade est. Transfiguration. Saints cavaliers.

eschatologique dominant du programme change le contexte dans lequel le donateur et les saints cavaliers Georges et Théodore sont inclus.

Nikorc'minda

Le décor de l'église de Nikorc'minda, située dans la région de Rač'a, à quelques kilomètres de l'église de Joisubani, introduit encore un exemple de l'association des saints cavaliers, Georges et Théodore, au thème du Jugement dernier. Cette église est l'un des monuments les plus importants de l'architecture et de la sculpture monumentale géorgienne, notamment grâce aux riches décors sculptés, ornant les quatre façades, conservés entièrement dans leur état initial, sans aucune modification ni signe de restauration et datés précisément par une inscription votive gravée sur le tympan de l'entrée occidentale[375].

Le décor de l'église de Nikorc'minda présente deux fois l'image de saints cavaliers affrontés. La première apparaît sur le fronton de la façade est, flanquant la scène de la Transfiguration (fig. 72, pl. 12. fig. 73), au-dessus d'une grande croix sculptée sur le mur. La façade nord offre uniquement les bustes des archanges Michel et Gabriel dans le tympan de la porte de l'entrée (fig. 74. fig. 75, pl. 13) ; celle du sud présente sur le fronton la scène de la Seconde Venue du Christ (fig. 76) et dans le tympan, celle de l'Ascension de la croix (fig. 77) La façade ouest porte l'image du Christ trônant dans le fronton (fig. 78). Les saints cavaliers apparaissent une deuxième fois ici, dans le tympan

375 Silogava, *Lapidaruli II*, p. 54–55.



Fig. 74. Église de Nikorc'minda. Porte d'entrée de la façade nord.



Fig. 76. Église de Nikorc'minda. Fronton sud. Parousie du Christ.

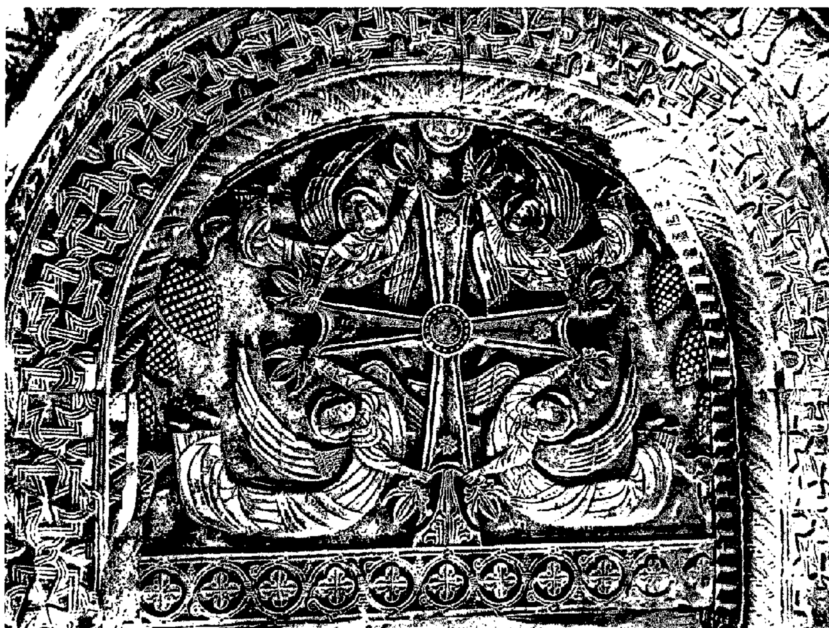


Fig. 77. Église de Nikorc'minda. Tympan sud. Ascension de la croix.



Fig. 78. Église de Nikorc'minda. Fronton ouest. Christ.

de l'entrée (fig. 79) et sont présentés de chaque côté du Christ en pied. Cette image est accompagnée d'un long texte gravé sur un bandeau (11 cm) qui suit la forme demi-circulaire de l'encadrement ornemental du tympan. L'inscription, en une seule ligne au début, se divise en deux, d'une hauteur similaire, vers la fin ; les trois dernières lettres pé-

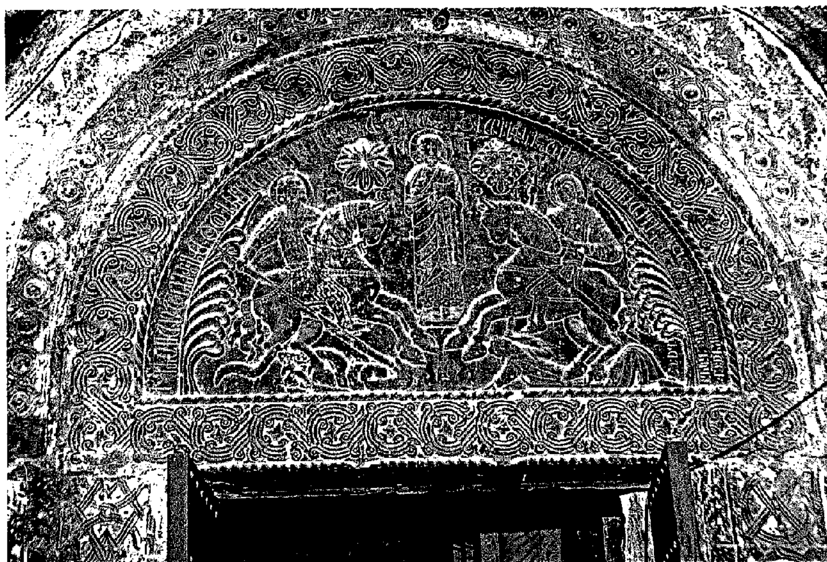


Fig. 79. Église de Nikorc'minda. Tympan ouest. Christ bénit les saints cavaliers.

nètrent dans l'espace destiné au relief et forment une troisième petite ligne supplémentaire. L'ordre des lettres semble indiquer que ce n'est pas un système initialement conçu par l'auteur mais qu'en raison de la longueur du texte, le manque de place a nécessité de trouver une solution appropriée.

Le texte est le suivant :

ႵႤ ႻႭ ႶႧႱႭ ႣႤ ႱႨႫႰႧႤႪႨႧ ႣႠ ႣႶႤႢႰႻႤႪႭႡႨႧ ႸႬ ႫႰ
ႢႰႢႬႱႬႨ ႡႢႰႲ ႠႴႾႦႧႠ ႣႠ ႰႠႬႧႠ ႫႴႤ ႣႠ ႵႰႧႥႤႪႧႠ ႩႭႰႠ
ႮႠႪႲႨ ႣႠ ႢႠႦႰႣႤ ႻႤ ႫႧႨ ႢႨ
ႬႤႡႠႱႠ ႸႬ ႸႬႨႱႠ, ႫႾႡႧႠ ႼႫ
ႨႣႱႠ ႫႶႥႣႪႧႫႻႶႰႱႠ ႬႩႪႦႨ
ႱႧႠ

ქ(რისტ)ე ძ(ე)ო ღ(მრ)თ(ი)ს(ა)ო, ა(დი)დე სიმრთელ(ი)თ და დღეგრძელ(ო)ბ(ი)თ შ(ე)ნ მ(იე)რ/ გ(ჳ)რგ(ჳ)ნ(ო)ს(ა)ნი ბ(ა)გრ(ა)ტ აფხ(ა)ზთა და რანთა მ(ე)ფე და ქ(ა)რთველთა კურაპალ(ა)ტი და გაზ(ა)რდე ძე მ(ა)თი გ(იორგ)ი / ნებასა შ(ი)ნ(ა) შ(ე)ნისა, მ(ეო)ხ(ე)ბ(ი)თა წმ / იდ(ი)სა მღვდ(ე)ლთმ(ო)ძღ(უ)რ(ი)სა ნ(ი)კ(ო)ლ(ო)ზი / ს(აჲ)თა.

Christ, fils de Dieu, glorifie par la vérité et longévité Bagrat, couronné par Toi, le roi des Abxazes et Rans et le curopalate des Géorgiens et élève leur fils Giorgi selon Ta volonté et avec l'intercession du grand prêtre Nikoloz[376].

376 B. Outtier suppose qu'il s'agit ici de l'évêque saint Nicolas de Myre qui est qualifié de მღვდელთ-მთავარი (grand prêtre) par la tradition liturgique géorgienne (conversations privées). Voir par exemple les manuscrits Sinaï, Monastère de Sainte-Catherine : Géorgien 1 et Géorgien 65.

L'inscription cite Bagrat comme le roi des Abxazes et des Rans et comme le *curopalat* des Géorgiens, ce qui permet son identification à Bagrat III (978–1014), le premier roi unificateur de la Géorgie et qui apparait dans les sources historiques avec cette titulature[377]. On peut aussi réduire la fourchette chronologique en fonction de la date de l'intégration de Rani dans les limites de la Géorgie par Bagrat III (dans les années 1010–1014), évoqué dans l'inscription, et obtenir une date assez précise pour la construction de cette église bâtie au plus tard en 1014 – dernière année du règne de Bagrat III[378], cofirmée également par la paléographie : au style de cette époque correspondent la forme allongée des lettres, leur stylisation et la manière décorative de leur exécution, ainsi que les signes d'abréviations terminés par de petites « flèches ».

L'église de Nikorc'minda a déjà attiré l'attention de chercheurs. Nikolaj Severov et Giorgi Čubinašvili ont, les premiers, attribué le décor des façades à la main de trois artistes différents. Nat'ela Aladašvili a conforté cette hypothèse par une analyse stylistique bien argumentée[379]. D'après ces auteurs, les reliefs des frontons des façades est, montrant la scène de la Transfiguration et des saints cavaliers et celle de ouest, portant la Seconde Venue du Christ, ont été réalisés par un seul artiste. Le décor ornemental et la grande croix au-dessus de la fenêtre sur la façade ouest ont été exécutés par un autre. On distingue une troisième main dans les images représentées sur les tympans des portails : le Christ debout, flanqué de saint Georges et de saint Théodore cavaliers, présentés dans le tympan ouest, l'Ascension de la croix dans le tympan sud ainsi que les bustes des archanges Gabriel et Michel dans le tympan du portail nord[380].

Le programme des reliefs délivre un message essentiel de glorification du Christ en lien étroit avec sa Seconde Venue et le jour du Jugement dernier. Ce thème apparaît sur la façade sud à travers l'image désignée par l'inscription comme la Parousie du Christ (fig. 76), épisode qui partage le même sens eschatologique avec celui du Jugement dernier. Le texte *asomt'avruli* en trois lignes est gravé sur la plaque carrée (60 x 40cm), insérée sous le triangle du toit, au-dessus de la scène de la Seconde Venue du Christ – elle se trouve exactement sur la tête de ce dernier et « touche » son nimbe (fig. 80)[381] :

377 Javaxišvili, *K'art'veli eris,* vol 2, p. 130. M. Brosset l'identifie par erreur à Bagrat IV (1027–1072) dans *Rapports sur un voyage archéologique*, p. 55.

378 Pour l'inscription voir aussi Aladašvili, *Monumental'naâ skul'ptura*, p. 146 (l'auteur mentionne l'inscription sans citer le texte).

379 Severov, Čubinašvili, *Kumurdo i Nikorcminda*, p. 17–23 ; Aladašvili, *Nikorcmindas reliefebi*, p. 11 ; Aladašvili, *Monumental'naâ skul'ptura*, p. 146–193. Voir aussi : Constantinides, « Churches of Georgia », p. 204–205, qui reprend l'ouvrage d'Aladašvili.

380 Le fait qu'on distingue trois mains différentes dans le décor des façades de cette église, ainsi que leur ressemblance, parfois frappante, avec les autres monuments sculptés produits dans la même région de Rač'a, (ceux du *templon* de Goni (début XIe s.), de l'église de Joisubani (fin IXe s.), des *templa*, du début du Xe siècle, de Sxieri et de Č'ašet'i), permettent de supposer une longue tradition artistique locale dans cette région et indiquent un atelier local, situé dans la région, aux environs du monastère de Nikorc'minda ou dans le monastère même, ce qui permet de mesurer l'importance de ce site monastique en tant que centre spirituel et artistique. Pour l'identification d'un atelier à Rač'a voir Iamanidzé, *Installations,* p. 176–177 et p. 256.

381 Cette inscription, considérée comme un des meilleurs exemples de la paléographie géorgienne, se distingue en effet par une excellente qualité d'exécution qui indique clairement la charnière des Xe–XIe siècles, ce qui correspond à la date de création du relief avancée selon le texte.

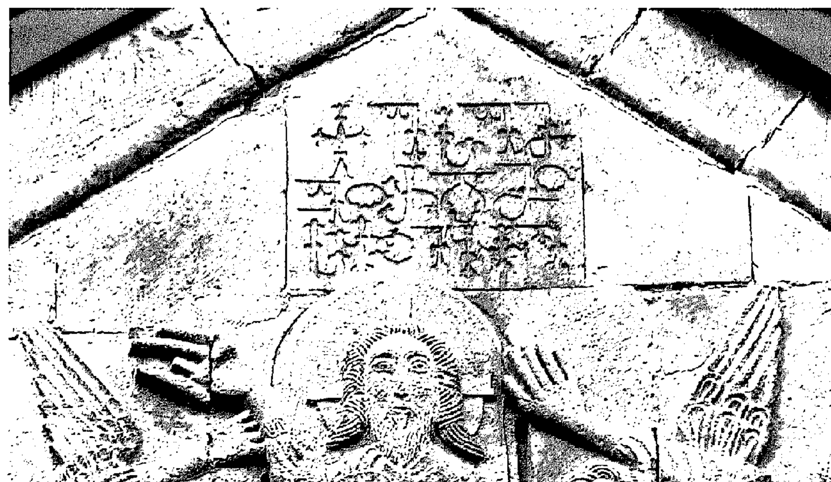


Fig. 80. Église de Nikorc'minda. Fronton sud. Parousie du Christ. Inscription.

† ႤႱႤ Ⴋ
ႤႭႰႣ ႫႭ
ႱႪჂ ႨႱ ႵႤ
ქ ესე მ/ეორ(ე)დ მო/ს(ვლ)(ა)ჲ ი(ეს)უ ქ(რისტ)ე(სი)
C'est la seconde venue de Jésus Christ

Le Christ, trônant solennellement, est entouré par quatre anges : les deux du dessus le portent vers le ciel, alors que les deux autres sonnent de la trompette pour annoncer la Parousie[382]. Bien que le sujet soit précisé par l'inscription, il est combiné ici avec des éléments de l'Ascension (y compris la main de Dieu, propre à l'iconographie archaïque), qui est une préfiguration de la Seconde Venue[383]. Cette image est aussi étroitement liée à une autre scène exprimant la gloire du Christ – celle de l'Ascension de la croix figurée dans le tympan sud (fig. 77), symbole de l'Ascension du Christ. Ici l'artiste a choisi un schéma bien établi dans la peinture et souvent réservé à la coupole[384] : la grande croix occupe le centre du tympan et est portée par des anges qui soutiennent ses extrémités de leurs mains tendues. Les corps courbés des anges, s'inscrivant parfaitement dans l'espace entre les bras de la croix, créent, par leur attitude, l'impression de vol.

Le Christ apparaît aussi sur la façade ouest, assis solennellement sur un trône sans dossier, aux pieds richement décorés et muni d'un coussin (fig. 78). Il bénit avec la main

382 Au lieu des quatre ou sept présents habituellement et décrits dans l'évangile (Math. 24-31), (Apoc. 8-1, 6).

383 On peut supposer que l'artiste s'est inspiré d'une iconographie ancienne et a utilisé plusieurs prototypes pour créer, à partir de détails iconographiques connus, une version originale, Iamanidzé, *Installations*, p. 243-248.

384 Comme dans les coupoles de nombreuses églises du XIe siècle : d'Isxani, de Xaxuli, de Manglisi, etc. La composition de l'Ascension de la croix avec quatre anges est fréquente dans l'art géorgien dès une haute époque et apparaît souvent sur les façades des églises des Xe–XIe siècles.

droite, le rouleau dans la main gauche. Quatre grandes pommes de pin – le symbole de la résurrection et d'immortalité – sont placées aux quatre coins de la scène et associent cette image à la Seconde Venue.

La scène de la Transfiguration – prototype de la Seconde Venue du Christ au jour du Jugement dernier et manifestation de sa nature divine – offerte par la façade est, est escortée par les saints cavaliers, Georges et Théodore (fig. 73), présentés en une formule traditionnelle, similaire à ce que l'on voit à Joisubani ou à Valé[385]. Il n'y a aucune inscription qui commente l'image mais l'identification résulte du schéma parfaitement établi et de la ressemblance des cavaliers avec le type iconographique bien connu des saints. Saint Georges, facilement reconnaissable par son visage ovale sans barbe, le nez droit et les cheveux frisés, transperce le roi Dioclétien par sa lance terminée d'une croix. Dioclétien, vêtu comme un soldat – avec armure et chlamyde, est placé aux pieds du cheval, étendu sur le dos, la main gauche serrée sur la lance qui le transperce à la tête, au niveau de l'oreille. Saint Théodore, barbu, terrasse le serpent en enfonçant la lance dans sa gueule. Les riches habits et les attributs presque identiques des cavaliers sont également typiques de l'époque : l'armure très décorative est fermée par des boutons indiqués par des cercles avec des points en leur milieu ; le bas de la tenue est simple, composé d'une tunique courte – jusqu'aux genoux – marquée par des plis verticaux, les pieds chaussés de bottes aux bouts pointus. La différence se manifeste uniquement dans les détails qui distinguent saint Georges, soulignant ainsi son importance : il porte une grande épée accrochée à sa ceinture et une chlamyde attachée à l'épaule flotte dans son dos[386]. Les chevaux des cavaliers sont aussi harnachés d'une manière similaire, avec un riche décor : une selle et une bride couvertes de motifs de cercles avec des points au milieu, exactement comme à Joisubani, mais présentés d'une manière plus décorative, et un étrier massif ; les chevaux marchent au pas, la jambe avant levée et la queue abaissée, mettant ainsi l'accent sur la victoire[387]. Un détail supplémentaire, commun aux reliefs de X^e–XIe siècles, qui souligne l'idée du triomphe, réside en la posture traditionnelle des chevaux des héros, qui piétinent les ennemis vaincus.

À l'entrée ouest une deuxième représentation de saints cavaliers est particulièrement mise en valeur par le décor du portail. La riche ornementation qui engendre « l'encadrement » du grand tympan de la porte, borde les saints cavaliers Georges et Théodore affrontés, terrassants le roi Dioclétien et le serpent. Entre eux, le Christ se tient debout, monté sur un piédestal et bénit de la main droite (fig. 79). Outre cette image, la scène répète dans les détails le schéma précédent. Tous les éléments – la position et l'attitude des cavaliers et de leurs ennemis, leurs habits et attributs, la posture des chevaux, leur harnachement, la manière de nouer leur queue sont identiques. Placés à l'endroit privilégié, à l'entrée principale de l'église, représentés à une échelle importante et largement

385 Ce sont toujours les mêmes saints, Georges et Théodore, qui apparaissent une deuxième fois sur le tympan de la même façade dans une scène de caractère théophanique et triomphal, escortant le Christ en pied, Aladašvili, *Monumental'naâ skul'ptura*, p. 159, fig. 156.

386 Comme l'on a vu à Axašeni ou sur les nombreuses icônes d'orfèvrerie du XIe siècle de Jumat'i, de Labeč'ina, de Set'i, etc. Čubinašvili, *Gruzinskoe čekannoe*, vol 2, fig. 181–182, fig. 184 et fig. 191–192.

387 Par exemple sur les icônes de Bravaldzali (Xe s.), de Lanč̌van, de Rač'a et de Xeria (XIe s.) : Čubinašvili, *Gruzinskoe čekannoe*, vol. 2, p. 190–194, fig. 43 ; dans la peintures murales d'Hdiši, d'Ikvi, de Boč'orma des XIe–XIIe siècles, en particulier dans les scènes du sauvetage de la fille du roi et de la délivrance d'un adolescent, où l'accent est également mis sur la victoire.

déployés, ces gardiens de la porte se distinguent ainsi dans le programme de décor. Si l'image des saints cavaliers face à face correspond à une tradition bien établie, la grande figure du Christ les bénissant pour la victoire constitue l'originalité, conférant à la scène un caractère théophanique. Sa présence n'est pas insolite dans l'iconographie chrétienne orientale. Quelques pièces d'orfèvrerie géorgiennes attestent l'existence de cette tradition dès le IXe siècle, par exemple les icônes de Nakip'ari ou de Naculi (les deux du XIe s)[388]. Le sujet est l'un des plus fréquents sur les icônes en stéatite des XIe–XIIe siècles[389], sur les fresques coptes, et surtout dans les peintures cappadociennes des IXe–XIIIe siècles. Yilanli kilise, dans la vallée d'Ihlara, (fin IXe – première moitié du Xe s.)[390] et Pürenli seki kilise (IXe–Xe s.)[391] paraissent les plus proches. Ici, cependant, l'image du Sauveur est remplacée par celle de la croix, mais le sens reste invariable[392].

Il n'y a pas de parallèle direct à l'iconographie de Nikorc'minda ; on peut toutefois mentionner deux exemples géorgiens, où le thème du triomphe associé aux saints cavaliers est souligné. L'un se trouve sur la façade orientale de l'église de Martvili (VIIe s. ou Xe s.), présentée plus haut. On peut en voir un autre sur une plaque du Xe siècle découverte dans une basilique de Saint Step'ane du monastère d'Iq'alt'o (Kaxet'i) où elle a été réemployée dans la partie supérieure de l'autel (fig. 81–82, pl. 14)[393]. Le relief inclut l'image des saints cavaliers dans un programme composé principalement de scènes du cycle christologique. Les saints Georges et Théodore, montés à cheval, sont dirigés ici l'un vers l'autre et identifiés par des inscriptions : saint Théodore terrasse de sa lance le dragon qui se trouve aux pieds de son cheval. Le roi Dioclétien vaincu par saint Georges est aussi désigné par une inscription Ⴃ̄ / ႠႬ [დ(იოკლეტი)/ან(ე)] *Dioclétien*. L'idée du triomphe est soulignée par un médaillon placé au-dessus des cavaliers, qui contient le buste du Christ bénissant : là aussi, sa présence attribue à la scène un caractère théophanique. On constate également leur emplacement au registre supérieur, presque au milieu de la plaque, à côté de la Crucifixion, mettant en valeur la fonction apotropaïque de cette image, censée non seulement illustrer la victoire des guerriers chrétiens sur le Mal, mais aussi protéger l'objet et ses usagers.

L'inscription encadrant la scène de Nikorc'minda, gravée à un endroit bien visible pour les fidèles entrant dans l'église, s'inscrit également dans un contexte triomphal. Cette invocation pour la gloire et la longévité d'un roi géorgien et de son fils, avec l'intercession du prêtre Nikoloz, place aussi cette représentation solennelle dans un contexte apotropaïque. Le choix de cette image, pour une inscription glorifiant l'un des

388 Čubinašvili, *Gruzinskoe čekannoe*, vol. 2, fig. 229 (Nakip'ari) et fig. 250 (Naculi).

389 Totev, « Tarnovo », p. 123–138 ; Bank, « Les Stéatites », p. 367.

390 Thierry, *Nouvelles églises rupestres*, p. 91 ; Thierry, « Aux limites du sacré », p. 234–235, schéma. 1 ; Jolivet-Lévy, *Les églises byzantines*, p. 307–310.

391 Thierry, *Nouvelles églises rupestres*, p. 142, pl. 70 b ; Thierry, « Aux limites du sacré », p. 236, fig. 1 ; Jolivet-Lévy, *Les églises byzantines*, p. 305 ; Walter, « Saint Théodore and Dragon », p. 99. L'auteur propose la datation : autour de 900. La représentation des saints militaires à Karşi kilise (Gülşehir, 1212) peut être aussi intéressante. Ils sont représentés à cheval, affrontés, transperçant des dragons. Au-dessus de la composition, entre les saints militaires, on voit le buste d'un ange qui les bénit de ses deux mains : Jolivet-Lévy, *Les églises byzantines*, n. 419, p. 230 ; *La Cappadoce médiévale*, p. 346 et fig. sur p. 346 ; Jolivet-Lévy, « Saint Théodore et le dragon », p. 370, pl. 11, fig. 1.

392 Grabar, *L'iconoclasme byzantin*, p. 230.

393 Cette plaque a déjà fait l'objet de notre part d'une étude plus approfondie, Iamanidzé, *Installations*, p. 61–97.

rois géorgiens les plus estimés et les plus victorieux, n'est pas le fait du hasard : mentionné à côté de saints cavaliers, Bagrat III, combattant pour la réunification du pays, apparaît comme un héros et ses victoires sont mises au même niveau que le triomphe des saints cavaliers sur le Mal.

Le contexte apotropaïque est souligné davantage par la représentation des archanges Michel et Gabriel, qui occupent le tympan de l'entrée nord, mis en valeur par un arc formé d'un large bandeau rempli d'ornement ; les archanges frontaux, à mi-corps, le remplissent entièrement. Ils montent solennellement la garde avec une expression stricte et sévère sur le visage, drapés dans le *lôros* impérial, tenant chacun un globe à la main gauche et un long sceptre à la main droite, qui se croisent en formant une croix au milieu. Jouant un rôle multiple – protecteur, apotropaïque, guérisseur, d'escorte céleste du Christ ou de la Vierge, les archanges, représentés en bustes ou en pied, sont très vénérés en Géorgie. Ils sont aussi les plus souvent choisis aux côtés des saints Georges, Théodore, Kèrykos (Kvirikė en géorgien), pour décorer les églises géorgiennes dès une haute époque et apparaissent habituellement comme les gardiens de l'entrée de l'église ou du sanctuaire[394].

Ainsi, les scènes des entrées de l'église de Nikorc'minda glorifient le Christ à travers l'image de l'Ascension de la Croix dans le tympan sud, rapprochée, grâce aux scènes ornant les façades – le Christ trônant, la Transfiguration et le Jugement dernier – à sa Seconde Venue. C'est à cette idée du Jugement que l'on associe la première image des saints cavaliers, où, comme à l'église de Joisubani, ils apparaissent pour montrer le chemin vers la victoire et la miséricorde à travers le supplice. Quant à la seconde représentation, sur le tympan ouest, elle était dévolue à la protection de l'entrée de l'église assurée par saints George et Théodore, aux côtés des archanges. Cette image de victoire souligne l'idée théophanique, pour le salut par la foi et le sacrifice.

394 Dans les nombreuses compositions absidales, on les voit dans la Déisis traditionnelle, vêtus du costume impérial et tenant les insignes du pouvoir : dans la peinture murale, à Lag'ami (Xe s.) (Q'enia, *Lag'ami*, p. 42), dans le réfectoire de l'église de Bert'ubani (XIIe s). (Vol'skaâ, *Rospisi srednevekovyh trapeznyh*, fig. 40). La représentation des archanges est typique pour les épistyles des *templa* byzantins, par exemple sur le *templon* de Sébaste en Phrygie (Xe s.), (Firatli, « Église byzantine à Sébaste » p. 161–165 ; Sodini, « Une Iconostase Byzantine à Xanthos », p. 132 ; Sodini, « La sculpture médio-byzantine », p. 294–295). En Géorgie on les trouve sur les *templa* de Sxieri, (début du Xe s.), de Sveticxoveli, (Xe–XIe s.). Le *templon* de Goni est particulièrement intéressant de ce point de vue : non seulement il montre les archanges dans le même contexte mais exprime une similitude artistique avec les reliefs de Nik'orc'minda en général (Iamanidzé, *Installations*, p. 137–146, p. 170–177 et p. 190–192).

3. Saints cavaliers Georges et Théodore : images médiévales

Saint Georges et Dioclétien

Un grand nombre d'images médiévales des saints cavaliers atteste l'intensité de leur culte et révèle qu'en Géorgie, comme d'ailleurs en Cappadoce, le plus populaire reste saint Georges, saint Théodore lui étant souvent associé[395] ; aucun autre saint cavalier n'est attesté. Le matériel médiéval montre qu'un schéma iconographique commun est bien établi à partir du X[e] siècle et les exemples plus tardifs le reprennent. Le recours à la représentation des cavaliers Georges et Théodore affrontés, qui n'est pas attesté à une haute époque, marque ainsi cette phase du développement de l'image d'un héros à cheval. Dans ce schéma connu, privilégié également en Cappadoce voisine, un des détails spécifique est certainement la représentation de l'ennemi vaincu par saint Georges. Si la Cappadoce, riche en images analogues, propose une version avec un ou plusieurs dragons ou serpents, en Géorgie les deux cavaliers terrassent des ennemis différents : saint Théodore transperce un dragon alors que saint Georges frappe un personnage humain, identifié comme son persécuteur, le roi Dioclétien, le plus souvent, sans que son nom soit indiqué. Ceci est donc considéré comme une tradition géorgienne, purement locale, qui a été diffusée dans d'autres régions sous l'influence géorgienne[396]. On se pose alors la question : d'où vient cette image d'un cavalier, en l'occurrence de saint Georges, qui frappe un personnage humain ? Et quelles sont les raisons qui ont amené les artistes géorgiens à créer ce schéma ?

Le thème de la victoire sur un homme par un héros ou un roi est connu et illustré dès une époque très ancienne. Les exemples montrant la défaite d'un personnage (ou de personnages) humain sont attestées en Grèce antique mais surtout en Orient, ou l'ennemi représente l'image générale d'un peuple étranger vaincu, comme cela est souvent le cas sur les nombreux reliefs de Mésopotamie, de Babylone, d'Akkad ou d'Egypte, où l'on voit les rois glorieux piétinant leur adversaire ; à l'instar d'un relief de Naram-Sin d'Akkad, du Musée du Louvre, ou sur une autre plaque sculptée d'Assyrie antique, conservée au British Museum, honorant une victoire du roi Assurbanipal, où, cette fois, les ennemis vaincus se trouvent aux pieds des chevaux des soldats victorieux. Le schéma géorgien semble particulièrement proche de celui connu et développé chez les Sassanides, sur les reliefs monumentaux rupestres dit « d'investiture à cheval », déjà évoqués au cours de cette étude[397].

Cette idée de la victoire sur un homme a été également adoptée par l'art chrétien. L'ancienne image victorieuse représentant la manifestation du pouvoir d'un souverain

395 En Cappadoce ils apparaissent même à l'entrée de l'abside et même sur le *templon*, comme à Derin dere kilisessi, par exemple. Pour la Cappadoce voir Jolivet-Lévy, *Les églises byzantines*, p. 344.

396 Par exemple au Sinaï, en Palestine, à Chypre, où les colonies géorgiennes existaient dès une période très ancienne : Mouriki, « Moutoullas », p. 194, n. 92–95.

397 *Splendeur des Sassanides*, p. 71–94 ; *Les Perses sassanides*, p. 38, fig. 3, p. 187, fig. 3, p. 89 et p. 94.

a pris ainsi un sens symbolique différent dans l'iconographie chrétienne où le saint, militaire ou martyr, vainc non pas un adversaire personnel mais l'ennemi de tous les chrétiens. D'ailleurs la défaite des tyrans et des persécuteurs du christianisme a été une des fonctions des saints militaires[398]. Toujours dans ce contexte, les rois-persécuteurs deviennent alors les symboles du paganisme et de Satan / l'Enfer[399]. Compte tenu du fait que l'art géorgien paléochrétien s'est beaucoup inspiré de la culture sassanide, assimilant nombre d'éléments de son art, on pourrait supposer que le schéma géorgien a été créé sous l'influence sassanide, ou que l'on a voulu ranimer une ancienne tradition de cavaliers anonymes vainqueurs du mal présenté sous une forme anthropomorphe. Or, aucune représentation de ce type n'est attestée à une haute époque, où l'on privilégie l'image d'un saint cavalier seul, combattant avec un dragon ou serpent. La version iconographique avec le personnage humain apparaît avec l'arrivée d'un nouveau type iconographique, celui des cavaliers affrontés.

Cette iconographie renvoie directement aux manuscrits coptes des IXe–XIe siècles. Le *Folio* 287 du manuscrit *Copte 66* de la Bibliothèque Apostolique du Vatican (IXe ou Xe s.)[400] montre un portrait équestre de saint Mercure qui transperce de sa lance terminée en croix la tête d'un vieillard barbu, figuré aux pieds de son cheval et désigné par une inscription comme Julien l'Apostat. Un autre manuscrit copte (X^e ou XIe s.), conservé au British Museum, (OR. 6801)[401] offre une image de saint Mercure le *stratélate* qui transperce d'une longue lance le cou d'un personnage assis ; les deux lettres restantes de son nom permettent son identification encore à Julien l'Apostat. Un autre saint cavalier nommé comme le saint *Apa Theodoros l'Anatolien*, du manuscrit de Pierpont Morgan Library à New York (M. 613) (début du Xe s.),[402] plante la longue lance terminée en croix dans le corps d'un serpent à tête humaine qu'une inscription qualifie de démoniaque. Les peintures coptes reprennent le même type à une époque plus tardive – au XIIIe siècle, ce qui prouve la continuité de cette tradition. Néanmoins ce n'est pas toujours le même cavalier qui combat le Mal et l'image de l'ennemi change souvent[403]. Bien que les exemples coptes suggèrent une source d'inspiration commune, l'art géorgien insiste sur un schéma parfaitement stable où on choisit toujours saint Georges et Dioclétien.

David Howell a bien signalé que Dioclétien était mentionné pour la première fois en lien avec saint Georges dans un texte des VIIe–VIIIe siècles, attribué à saint André, évêque de Crète, ce qui, selon l'auteur, pourrait être une simple tentative de conférer à la légende un certain réalisme historique[404]. Se référant à la même source, Lucy-Anne Hunt, dans un article où elle attribue au XIIIe siècle le célèbre triptyque du Sinaï avec les saints cavaliers Georges et Théodore, placé par Kurt Weitzmann aux IXe–Xe siècles, suggère que l'association de Dioclétien à saint Georges est plutôt byzantine que géor-

398 Les lettres initiales des manuscrits byzantins par exemple, contenant souvent les images de saints militaires et de leurs ennemis vaincus, comme l'on voit par exemple dans le Vatican graec. 1679, cité par Walter dans *The Warrioir Saints*, p. 53.

399 Walter cite le même manuscrit Vatican graec. 1679, ou dans le cas où le texte débute avec la mention d'un roi tyran, la représentation est accompagnée par l'image d'un serpent. Walter, *The Warriour Saints*, p. 53.

400 Leroy, *Les manuscrits coptes*, p. 185–186, pl. 105, 2.

401 Leroy, *Les manuscrits coptes*, p. 188–189, pl. 106, 1.

402 Leroy, *Les manuscrits coptes*, p. 188, pl. 107, 2.

403 Bolman, *Monastic Visions*, p. 44–45, fig. 4.12–4.13 et p. 61, fig. 4. 26.

404 Howel, « St. Georges as Intercessor », p. 122, n. 1.

gienne[405]. Mais les témoignages iconographiques ne confirment pas cette hypothèse[406]. Il semble bien que l'image de saint Georges tuant un homme, identifié parfois explicitement avec Dioclétien, caractéristique de la Géorgie à l'époque médiévale ne précède pas le texte, mais qu'elle suppose connue la *Passion* de saint Georges BHG 671–672, ou l'un de ses dérivés anciens connu d'André de Créte, qui selon Euthyme l'Hagiorite, est *la seule lue dans les églises*[407]. Il est donc plausible de supposer que le choix du saint et la présence de Dioclétien comme symbole de l'incrédulité, est une tradition locale, qui suit le texte géorgien. D'ailleurs, dans les traductions géorgiennes de la *Passion* de saint Georges, ce dernier se nomme *le Christianisme* et Dioclétien est désigné comme le dragon de l'Enfer (ვეშაპი en géorgien) :

> პირველი და პატიოსანი სახელი ჩემი არს ქრისტიანობაჲ, ხოლო რომელი იგი კაცთაგან მეწოდა, გიორგი მრქვან.
> *Mon nom, le premier et précieux, est christianisme mais celui que les hommes m'ont donné est Giorgi.*
> მოექცა მას დიოკლეტიანე ვეშაპი იგი ჯოჯოხეთისაჲ ჰრქუა...
> *Et Dioclétien, ce dragon de l'Enfer, s'est tourné vers lui* (Georges) *et a dit...*[408].

La comparaison de Dioclétien avec un dragon de l'Enfer dans les versions géorgiennes de la *Vita* de saint Georges, ainsi que la date de l'apparition des premières traductions de ces textes – Xe siècle – s'avèrent importantes. Cette date correspond à l'époque de la large diffusion de l'iconographie médiévale des cavaliers affrontés, favorisée par les guerres perpétuelles dans lesquelles la Géorgie était impliquée. Il est possible que le symbole du Mal se soit transformé en homme sous l'influence des textes et de la situation politique du pays, devenant ainsi un détail indispensable pour toutes les images représentant saint Georges. Par ailleurs, cette image d'ennemi vaincu change d'apparence à partir du Xe siècle : celui-ci se transforme en empereur byzantin, vêtu du costume impérial, avec la couronne byzantine. C'est le cas d'un personnage sur la plaque d'Iq'alt'o, alors qu'il est explicitement désigné comme Dioclétien par une inscription. Les autres exemples, encore plus caractéristiques, se trouvent sur deux icônes ciselées de Svanet'i, datées des Xe–XIe siècles l'une, de Set'i (fig. 83, pl. 15), et l'autre, de Nakip'ari commandée par Maruši et exécutée par Asan (fig. 84, pl. 16). Elles montrent l'image typique de saint Georges cavalier frappant le roi Dioclétien dans les riches habits d'un empereur byzantin[409]. Sur l'œuvre d'Asan commandée par Maruši, le souverain d'apparence byzantin est désigné par une inscription *asomt'avruli* comme *Dioclétien roi incrédule* :

405 Hunt, « Christian Art in Greater Syria and Egypt », p. 17 et p. 32, n. 39 ; Weitzmann, *The Monastery of Saint Catherine*, B 434, pl. XXIX, XCVII –XCVIII ; B 49, pl. XXXI, CIV.

406 Nous avons retrouvé une seule image médiévale, celle de l'église de Saint Antoine (1232/1233), qui montre saint Claudius frappant de sa lance Dioclétien clairement identifié par une inscription. E. Bolman qualifie le sujet et l'iconographie comme insolites et inhabituels et la présence de Dioclétien, comme surprenante. Voir *Monastic Visions*, p. 44–45, fig. 4.12–4.13.

407 Cf. *supra*, p. 75–76.

408 Manuscrits Ath.-8 (Xe s.), fol. 259–267 ; Sin.-62 (Xe s.), fol. 29–38 ; H-535, fol. 126–139. Sabibin, *Sak'art'velos salot'xe*, p. 82–86. Pour les commentaires, voir Gabidzašvili, *C'minda giorgi*, p. 50.

409 Čubinašvili, *Gruzinskoe čekannoe*, vol. 1, p. 330–333, fig. 182 et p. 358, fig. 184.

ႣႨႭႩႪႤႲႨ
ႠႬႤ ႫႤႴႤ ႳႸႿႳႪႭჂ
დიოკლეტი/ანე მეფე უშჯულოჲ

Cela n'est évidemment pas un hasard, mais est directement lié à l'histoire du pays : l'image de l'ennemi change selon les événements politiques. En l'occurrence, à la suite des complications advenues dans les relations entre la Géorgie et Byzance vers la fin du Xe siècle, il prend le « visage » d'un rival politique concret, reflétant ainsi la situation politique réelle. L'iconographie témoigne d'une intention didactique de la part des créateurs : l'image, censée donner du courage aux fidèles lors de la guerre contre un ennemi, se charge d'un pouvoir idéologique[410].

Quelques conclusions

Parmi les divers moyens employés dans le but de souligner la grande importance de la représentation des saints cavaliers dans les programmes iconographiques, leur emplacement privilégié sur la façade de l'église reste le procédé le plus courant. Dès les premiers siècles du christianisme, les artistes géorgiens ont favorisé les images figuratives pour décorer les églises. Toutefois, à une haute époque, les saints cavaliers figurent dans un autre contexte – sur les stèles – alors que les façades des églises géorgiennes du VIe–VIIIe siècles, fidèles aux traditions orientales, montrent principalement au-dessus de portes d'entrée des images théophaniques de l'Ascension et de la glorification du Christ et de la Vierge. Bien que le système de décor reste le même à une époque plus tardive – l'on accorde toujours une attention particulière à la fenêtre du sanctuaire et à la porte d'entrée principale, c'est-à-dire la porte ouest – le choix de sujets s'élargit et à partir du IXe siècle on retrouve les saints cavaliers à ces emplacements.

La tradition d'accentuer la porte, qui remonte à une haute époque dans l'architecture religieuse de l'Orient chrétien, se manifeste d'une manière significative en Géorgie médiévale. La porte de l'église, qui représente l'entrée solennelle dans l'univers divin menant au paradis, joue ainsi un rôle primordial. Les artistes géorgiens privilégient pour cet emplacement les images qui avaient une fonction apotropaïque – celle de la protection du lieu saint – et choisissent souvent les saints cavaliers, qui jouent ce rôle aux côtés des archanges. Cette fonction apotropaïque s'applique ainsi à la protection des entrées des églises de Martvili, de Valé et de Nik'orcminda où les saints cavaliers accueillent les fidèles au-dessus de la porte principale à l'ouest.

Les concepteurs du décor de Joisubani préfèrent un autre endroit – la fenêtre du sanctuaire introduisant les saints cavaliers dans un cycle de scènes du Jugement dernier. Sur la plaque de Iq'alt'o, ceux-ci sont inclus dans le cycle christologique mais bénéficient toujours d'un emplacement important, au registre supérieur, à côté de la Crucifixion. Des précédents comparables sont fréquents dans la peinture murale de Svanet'i, province historique de Géorgie au nord-ouest du pays, qui compte des décors d'églises

410 Les sources historiques du XIIIe siècle confirment son rôle de défenseur : les géorgiens qui considéraient saint Georges comme leur patron et défenseur, représentaient son image sur les drapeaux royaux nationaux utilisés pendant les guerres pour protéger l'armée contre l'ennemi. Voir Metreveli, *Sak'art'velos mep'ebi*, p. 18–19 avec la bibliographie en rapport.

du Xe siècle, méritant une étude spéciale[411]. Si d'autres régions préservent des exemples sculptés remarquables sur les façades, la Svanet'i, riche en peintures monumentales, est très modeste dans son décor architectural ; on constate l'absence presque totale de décor figuratif sur les façades[412]. Cette région montagneuse et difficilement accessible semble éloignée des centres artistiques byzantins, néanmoins l'ensemble de peintures de Svanét'i, surtout au Xe siècle, témoigne de fortes attaches à l'art chrétien oriental, plus particulièrement à celui de Cappadoce[413]. En même temps, grâce à la survivance de traditions locales, on y voit se former, dès la haute époque, un panthéon propre de saints particulièrement vénérés qui, dans la plupart des cas, ont hérité des fonctions des dieux païens. Par exemple, dans l'esprit populaire des Svanes, sainte Barbe est associée au soleil, saint Georges, au dieu de la Lune, saint Kvirikė (Kèrykos), au dieu de la chasse, les saints archanges, aux esprits des gardiens des montagnes etc.[414]. Le culte de saint Georges se répand ici particulièrement et son image, avec celle de saint Théodore, figure dans presque toutes les églises, dit « archaïques », du Xe siècle. Les artistes de Svanet'i choisissent librement les épisodes du cycle des Douze Fêtes et ne manquent pas de remplacer certaines scènes par d'autres, parmi lesquelles on trouve souvent les images des saints Georges et Théodore à cheval, présentés en qualité de gardiens et réunis dans une composition héraldique, porteuse de l'idée de triomphe et de défaite du Mal. Les artistes svanes leur accordent un emplacement privilégié. Les peintures archaïques de l'église des Archanges d'Ac (Xe s.) et de Saint-Georges d'Ip'xi (Xe s.) en offrent les exemples les plus remarquables où les héros sont placés au registre supérieur du mur sud, contrairement au système hiérarchique établi. Ce choix révèle leur popularité immense dans la région, plus particulièrement celle de saint Georges, très estimé par le peuple[415]. L'accent mis sur les saints cavaliers par leur emplacement privilégié et leur insertion dans le cycle christologique connaît aussi des parallèles en Cappadoce : les programmes des églises cappadociennes les montrent sur le tympan ouest de la nef des églises, interrompant le cycle christologique qui se déroule sur les versants de la voûte (ainsi à Saint Théodore et Saint Michel de Başköy (VIIe–IXe s.), plus tard à Karşi kilise (1212)[416].

On constate aussi que l'image de Théodore et Georges s'impose à des emplacements hautement significants (porte principale, fenêtre du sanctuaire), en association avec les composantes de programmes complexes portant souvent l'accent sur l'accès au salut.

Bien que l'image des saints cavaliers affrontés représente une formule bien établie à Byzance comme en Géorgie, c'est à travers son inclusion dans un contexte qu'elle prend une signification spéciale.

411 Nous reviendrons sur ces peintures dans une prochaine étude.

412 La région de Svanet'i offre une autre tradition, celle de valoriser l'entrée dans l'église ; les artistes svanes placent les images directement sur les portes des entrées des églises. Une étude sur les portes en bois et leur décor est en cours.

413 Avant le Xe siècle, en Svanet'i, comme dans d'autres régions de Géorgie, seule l'abside a été décorée. C'est à partir du Xe siècle, époque de l'établissement et de l'adoption du système byzantin du décor des églises que les églises géorgiennes ont été décorées entièrement, Aladašvili, Alibegašvili, Vol'skaâ, Živopisnaâ škola, p. 11.

414 Aladašvili, Alibegašvili, Vol'skaâ, Živopisnaâ škola.

415 Aladašvili, Alibegašvili, Vol'skaâ, Živopisnaâ škola, p. 16, p. 20–21 (Ac) et p. 23–26 (Ip'xi).

416 Jolivet-Lévy, « Églises de Başköy », p. 100–101 et « Images et espace cultuel », p. 163–181.

Le sens eschatologique du programme est de toute évidence dominante : à Joisubani et à Nikorc'minda les saints cavaliers apparaissent directement à côté des scènes de la Seconde Venue et du Jugement dernier. Les images géorgiennes rejoignent ici la tradition cappadocienne qui offre des parallèles directs. Notamment, le programme de l'église de Joisubani montre une affinité particulière avec celui de l'église d'İçeridere (deuxième moitié du IX[e] s.) et prouve que l'association des saints cavaliers au thème du Jugement est une tradition commune pour ces deux régions dès cette époque.

Même si le programme ne fait pas explicitement référence au Jugement, le thème eschatologique et le souci du salut de l'âme sont toujours présents et sont associés à l'image de saints cavaliers, comme à Axašeni : la préoccupation du salut de l'âme et la peur du châtiment et du Jugement s'expriment à travers les images des donateurs et les inscriptions des prières. Cette iconographie, insistant surtout sur le rôle d'intercesseur des cavaliers et s'apparentant également aux images de Joisubani et de Valé, introduit un autre thème principal à côté de l'interprétation eschatologique – apotropaïque et dévotionnel, confirmant ainsi un développement votif de l'image. Mentionnés dans les prières d'intercessions, les saints cavaliers paraissent non seulement avoir une fonction protectrice et apotropaïque mais sont aussi considérés comme les médiateurs par excellence.

La fonction dévotionnelle de représentation d'un héros pourvus d'un pouvoir protecteur semble avoir eu un développement votif. La création de l'image isolée du saint cavalier combattant le Mal, Georges ou Théodore, résulte probablement du souhait et de la nécessité de créer son icône. Ces images, de forme monumentale ou réduite, apparaissent ainsi comme des représentations iconiques glorifiant un héros très estimé ; l'image de l'ennemi vaincu rend sa victoire encore plus explicite. Certains détails, par exemple l'image du Christ qui bénit, comme c'est le cas sur les reliefs de la table d'autel d'Iq'alt'o et de la façade de Nik'orc'minda, ou les donateurs, accompagnés d'invocations, comme sur la pierre d'Axašeni, soulignent davantage cet aspect. Des éléments analogues sont propres aux icônes en métal où ils figurent souvent à côté de saint Georges en pieds : c'est le cas sur celles de Sxieri (XI[e] s.) ou de Boč'orma (XI[e] s.), où la main divine descendant du ciel bénit le saint couronné par un ange[417]. Par ailleurs, la production massive, à partir du X[e] siècle, d'icônes ciselées montrant les images equestres de saint Georges et saint Théodore témoigne de l'intérêt croissant des orfèvres pour ce thème[418].

De ce fait, l'indépendance des représentations equestres de Georges et Théodore victorieux, ou de celles d'un saint à cheval, seul, par rapport aux textes du miracle de saint Georges où il délivre la fille du roi du dragon dans la ville de Lasia, formé au XI[e] siècle selon sa *Passion*[419], semble évidente. Le fait qu'aucune ne présente saint Georges avec la princesse laisse supposer qu'elles n'illustrent pas ce miracle. Dans son ouvrage

417 Čubinašvili, *Gruzinskoe čekannoe*, vol. 1, p. 372 et vol. 2, fig. 496.

418 Ces icônes en métal, répertoriées par G. Čubinašvili dans son catalogue (*Gruzinskoe čekannoe*) publié en 1959, sont particulièrement nombreuses dans la région de Svanet'i, où le culte rendu à saint Georges était immense.

419 Privalova, *Pavnisi*, p. 76–77. Selon l'auteur, dans la création de l'image du miracle de Lasia sont utilisés les types iconographiques de saint Georges déjà connus et formés à cette époque (c'est-à-dire au XI[e] siècle).

sur P'avnisi, Ekaterina Privalova signale que dans les églises des XI[e]–XII[e] siècles, comme celles d'Hadiši (XI[e] s.) et de Boč'orma (XII[e] s.), alors que le texte de la *Passion* était déjà bien connu, l'image des saints cavaliers affrontés – Georges et Théodore victorieux – apparaît dans le même programme que la scène du sauvetage de la fille du roi. Cela prouve que les deux thèmes iconographiques ne sont pas liées, se sont développées indépendamment et qu'elles possèdent une signification différente[420].

Un schéma, considéré comme purement local – qui s'imposé ainsi dès le début du X[e] siècle, considéré comme purement local – c'est celui où saint Georges face à Théodore, frappe un homme, identifié comme le roi Dioclétien. La comparaison avec des témoignages archéologiques provenant de différentes aires culturelles, particulièrement les miniatures des manuscrits coptes des IX[e]–XI[e] siècles, suggère une source d'inspiration commune. Cependant, l'art géorgien insiste sur un schéma parfaitement stable où on choisit toujours les mêmes personnages. Il est plausible de supposer ici que le choix des saints et la présence de Dioclétien comme symbole de l'incrédulité, est une tradition locale, qui suit le texte géorgien. La comparaison de Dioclétien avec le dragon de l'Enfer dans les versions géorgiennes de la *Passion* de saint Georges, ainsi que la date de l'apparition des premières traductions de ces textes (X[e] s.), correspondent à l'époque de la large diffusion de l'iconographie médiévale des cavaliers affrontés et de fort militarisation du pays qui se défend contre de nombreux ennemis dont l'image varie aux jeux des événements politiques.

420 Privalova, *Pavnisi*, p. 76–77. C. Jolivet-Lévy arrive à une conclusion analogue après son étude systématique des peintures de Cappadoce : les représentations cappadociennes de saint Georges en cavalier triomphant du Mal ne dérivent pas de légendes très anciennes, mais sont dues à l'influence de l'iconographie de saint Théodore. Le thème, connu depuis l'Antiquité est donc bien antérieur aux textes qui vont se développer indépendamment, Jolivet-Lévy, *La Cappadoce médiévale*, p. 345.

Épilogue

L'étude sur les saints cavaliers dans l'art géorgienne aux VIe–IXe siècles illustre clairement la très large diffusion de leur culte et prouve que la Géorgie préserve des témoignages archéologiques rares. Dans le répertoire iconographique géorgien, qui offre, dans bien des cas, des attestations plus précoces que celles d'autres régions du monde byzantin, la représentation des saints cavaliers occupe une place prépondérante. Un cadre géographique et chronologique large permet d'apprécier la variété iconographique de cette image et la fréquence particulière de son apparition en Géorgie dans des contextes divers et sur des monuments de fonctions différentes. Si l'identification des images les plus anciennes reste, dans plusieurs cas, incertaine, à partir du Xe siècle, la préséance est clairement accordée aux saints Georges et Théodore. L'image symbolique paléochrétienne d'un saint cavalier seul, terrassant le dragon ou le serpent, cède la place à partir du Xe siècle, à une représentation iconique des guerrier à cheval affrontés, où saint Georges, terrassant la figure humaine, fait face à saint Théodore vainqueur du dragon ou du serpent. Dans chaque étape, tout en restant dans les limites d'un schéma typique, les images géorgiennes se distinguent par la diversité de leur rôle et emploi ce qui montre l'universalité de ce sujet.

L'importance des témoignages archéologiques géorgiens dans le développement de ce thème dans le monde byzantin peut désormais être mesurée par des conclusions établies. Elle permettra également de mieux comprendre le processus de l'évolution des croyances religieuses à cette époque. Mais cette étude fait aussi émerger de nouvelles questions et permet d'esquisser quelques perspectives pour compléter l'image des saints cavaliers dans la société géorgienne médiévale en élargissant les marges chronologiques et en prenant en considération d'autres types de sources textuelles et archéologiques. Les peintures murales notamment offrent de nombreux témoignages : avec Georges et Théodore, d'autres saints militaires font leur apparition et de longs cycles illustrent leur *Passion*, soulevant des questions complexes, comme par exemple celle du choix des épisodes, ou de la relation entre l'espace liturgique et le décor peint. Cette direction de recherche devra être poursuivie dans l'avenir.